

The Translation of Musicality
in the Lyric Poetry of Helmina von Chézy and Marceline Desbordes-Valmore

Honors Research Thesis

Presented in partial fulfillment of the requirements for graduation
with honors research distinction in French and German in the
undergraduate colleges of The Ohio State University

by

Amy Jones

The Ohio State University
April 2013

Project Advisors:
May Mergenthaler, Department of Germanic Languages and Literatures
Louisa Shea, Department of French and Italian

Table of Contents

I. Acknowledgements

II. Introduction

What and Why.....	6
<i>Why a musical translation?</i>	
<i>A creative translation and research project</i>	
<i>A multilingual project</i>	

III. Musicality and Translation

The Musicality of Poetry in Theory.....	11
<i>Studies on the Musicality of Poetry</i>	
<i>The Cultural Motivation toward Musicality in Poetry</i>	
<i>The Poet's Motivation toward Musicality in Poetry</i>	
<i>Defining the Musicality of Poetry</i>	
<i>Hollander's Prosody and Friedrich's Dimensions</i>	
<i>Other Commentators' Contributions to the Theory</i>	
<i>Kenneth Burke's Effects of Sound Texture</i>	
<i>Margery Evans's Alternative to Analogies</i>	
<i>John Adames on Eliot's Structural and Metaphorical Music</i>	
<i>Song and Performance</i>	
<i>Visual Elements as Part of the Musicality of Poetry</i>	
<i>The Romantic Connection Between Music and Poetry</i>	
<i>Review: What is the Musicality of Poetry?</i>	
The Musicality of Poetry as applied to Translation.....	37
<i>The Translation of Poetry</i>	
<i>Difficulty</i>	
<i>Theories of Translating Poetry</i>	
<i>Modern Theories</i>	
<i>Romantic Theories</i>	
<i>My Method for Translating Musically</i>	
<i>Interpretation</i>	
<i>Characteristics of Romanticism</i>	
<i>Literal Translation</i>	
<i>Musical Translation</i>	
<i>Dividing Musicality into Manageable Elements</i>	
<i>Rhythm</i>	
<i>Rhyme</i>	
<i>Sound Texture</i>	
<i>Visual Aspects</i>	
<i>The Importance of Intuition</i>	

IV. Musical Translations of two Romantic Lyric Poems

Helmina von Chézy et Georg Graf von Blankensee: “Maygrün” (1816).....56

Biographie

Le poème : “Maygrün” et son cycle de chansons, “Mayglöckchen”

Collaboration avec Georg Grafen von Blankensee

Traduction

Le poème original

Interprétation

Traduction littérale

Traduction musicale

Commentaires

Traduction littérale : Problèmes de musicalité

Traduction musicale : Solutions

Résumé

Marceline Desbordes-Valmore: “Dors ma mère” (1830).....84

Biografie

Das Gedicht: “Dors ma mère”

Übersetzung

Das originale Gedicht

Interpretation

Wörtliche Übersetzung

Musikalische Übersetzung

Kommentare

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

Musikalische Übersetzung: Lösungen

Zusammenfassung

Kommentar zu Karl Schwedhelms Übersetzungen von Desbordes-Valmore

V. Conclusion

Balancing the Elements of Musicality.....117

Guidelines for Musical Translation.....118

Suggestions for Further Research.....120

I. Acknowledgements

Writing an undergraduate thesis is a commitment that can seem overwhelming at times, and I am thankful for all the help from mentors, colleagues, and friends that encouraged me to keep taking joy in learning and in sharing my work through writing and discussion. My greatest thanks go to my advisors May Mergenthaler and Louisa Shea. May commented on my paper at every stage and helped me to focus on what was relevant. Louisa contributed a fresh perspective and very helpful comments on the rough draft. I would also like to thank both advisors for their engaging courses in German and French literature which encouraged me toward further study of the two languages in my first few years at Ohio State.

I am very grateful to the Arts and Sciences Honors Committee for awarding me a generous Undergraduate Research Scholarship to work on my project.

I would also like to thank Anne Carey, who taught my first introductory geology course, for her encouragement of my study of French, German, and Latin and for her enthusiasm for both science and the humanities. She has told me that she encourage geology students to write heartfelt acknowledgements in their theses, and following her advice I want to take the opportunity to say: *un grand merci !!*

Other professors were also instrumental in laying the academic and emotional foundations for my thesis project. Leslie Lockett, with whom I studied medieval Latin and manuscript studies, encouraged me to pursue my academic and artistic interests as broadly as possible. Barbara Heck

taught three of my German language courses and always corresponded with me in German, helping me to feel at home in the language, and has always been patient with my verbosity!

Thanks are also extended to those involved in the Denman Forum at Ohio State and the Indiana University Bloomington Undergraduate German Studies Conference (which May encouraged me to attend) for providing such exceptional presentation opportunities.

Equally importantly, I want to thank my friends (some of them comrades in thesis-writing) for their emotional support: especially Christine Prechtel, Betsy Pillion, Liana Martinez, Adam Battle, Lauren Guthrie, and Forest Spiegel! If I didn't mention you here, I want you to know that you still matter – ! –, you probably just didn't hear quite as much about musicopoetic minutiae. I want to thank my family for all their love: my mom Janice, my brother Andrew, my Uncle Dave, my Uncle Glen, and my Aunt Kimberly. My dad, David Jones, deserves a special mention for his constant support and suggestions for how to work on the thesis effectively and not let it take over my life. (Even though it did.) Last but not least, I would be remiss not to mention my cats Janie, Pepe, and Zoe, who love me no matter what I'm studying, as well as all the stray kitties at Cozy Cat Cottage who kept me going through my high school years and listened to all my beginner's French and German! To all of you: je vous aime, ich liebe Euch!

II. Introduction

What and Why

Why a musical translation?

When I read translated lyric, I am always curious as to how well the translator has reproduced the sound of the original. Because I am unable to read, for example, Arabic or Chinese, I am dependent on a translation to reveal to me everything about a poem: what it looks like on the page, what it sounds like, what it is about.¹ The sound of a poem is important because, especially in Romantic poetry (my object of study here), sound can carry meaning and express emotion, so hearing the poem is an essential part of understanding the poem. The problem of translating sound without sacrificing content has been much discussed, and there are a number of individual studies that counteract the misconception that a translator must sacrifice content in order to retain sound. Yet these studies tend to shy away from developing a theoretical framework for the translation of musicality, that is, for a translation of sound and sense together. Perhaps the topic is so unwieldy that it seems more sensible to address one of its many facets thoroughly rather than its overwhelming entirety. I do not attempt to give a comprehensive account of poetic musicality either, but I do seek to develop a theoretical framework, building on previous research on musicality and translation before embarking on a commented musical translation of two Romantic lyric poems.

In his catalogue of seven different strategies for translating poetry, André Lefevere distinguishes between the different elements of a poem and, based on these distinctions, develops three

¹ Of course it is possible to read *about* a poem, but that is not quite the same experience: it removes the reader from the poem through yet another filter (that of the literary analyst) and allows even less direct access to musicality than a translation.

translation strategies that could be classified as sound-based: phonemic translation, metrical translation, and rhymed translation. Of these, metrical and rhymed translation merely take elements of the sound of a poem, while phonemic translation, “attempts to reproduce the SL [source language, A.J.] sound in the TL [target language, A.J.] while at the same time producing an acceptable paraphrase of the sense” (Bassnett 84). But by “phonemic translation” Lefevere means trying to imitate slavishly the sounds of the original, with disregard for the target language’s normal syntax and vocabulary: in his example, translators Celia and Louis translate the first few words of Catullus 64 (“tum Thetidis Peleus incensus fertur amore) as “T’m’y Thetis this Peleus incandesced fair thru his armor” (19). Lefevere concludes that “[t]o render the sound while “breathing the literal meaning” turns out to be a somewhat utopian pursuit” (21), a conclusion I hardly disagree with. I do, however, believe that it is possible to develop methods for accurately translating both sound and meaning, and in order to discover those methods, I focus on what I understand as the musicality of poetry, by which I mean the intimate relationship between the sound, sense, and structure of poetry. Just as we listen to music holistically, paying attention not only to its separate acoustic elements but to its overall emotional expressivity, its repetitions and divisions (into movements, for example) and, in the case of song and opera, to the relationship between sound and the meaning of words, we perceive poetry as a combination of sound, sense, and sight. Musicality, in both music and poetry, means both the raw sound and its effect, whether that is emotion or a certain layout on the page.

In her analysis of Lefevere’s categories, Susan Bassnett explains that his disappointment with the translation of poetic sound arises from “an overemphasis of one or more elements of the poem” (84). My study of poetic musicality does not isolate traditional acoustic elements of a lyrical

work, such as rhythm, rhyme, and assonance, but considers how they interact with each other, with the semantic meaning, and with the poem's visual appearance in order to grasp and translate the larger poetic sense.

A creative translation and research project

In order to study the musicality of poetry holistically, I address the problem both analytically and creatively. The first part of my thesis discusses the research that has been done on the musicality of poetry and my own translation. The second part of my thesis consists of musical translations of two lyric poems, one French and one German, into each other's language. I have chosen two female poets of the Romantic era who are relatively little known, the German Helmina von Chézy and the French Marceline Desbordes-Valmore. From each I have chosen a short lyric poem to translate musically, Helmina's² spring song "Maygrün" (co-written with Georg Graf von Blankensee) and Desbordes-Valmore's medievaesque love song "Dors ma mère." In addition to the actual translations, I have provided interpretations of the poems, biographies of the poets, and detailed comments identifying the problems of musicality that I discovered during the translation process and the solutions that I found.

Poems of the Romantic period are especially suited to the study of musicality because authors of the Romantic period were especially aware of poetic musicality. Indeed, one of the prevailing characteristics of Romantic poetry seems to be musicality itself, as Malcolm Bowie emphasizes in his analysis of the originality of Lamartine's language "its cadence, its measured recreation of temporal flow" (see my discussion on "Rhythm," page 49 below) (Kay et al. 218). In German lyric of Middle and Late Romanticism, such as that of Brentano and Eichendorff, there is an

² Karin Baumgartner explains that the poet "stylized herself from the beginning as 'Helmina,' or 'die Enkeltochter der Karschin'" (210), so, following the wishes of the poet, I also call her "Helmina."

“Ideal der Mündlichkeit” or a wish for poems to be singable (Kaiser 95). Another commonality is experimentation, both with new language (Musset’s “indecorous rhyme” (Kay et al. 219) matched by the “unreinen Reimen” of Eichendorff, Kaiser 95) and with new forms. In Germany, the dominant forms become those of the Volkslied, both the “Liedvers” with its three- or four-stressed short lines and the “Volksliedstrophe” of four such lines, rhymed in either an AABB or an ABAB pattern (Kaiser 81). Kaiser argues even that giving a poem this form gives it musicality and that the enthusiasm of Romantic poets for this form led to the equally enthusiastic development of the Lied in German Romantic music (81-82). The typical forms of French Romanticism are more diverse, including the ode, the elegy, the hymn, the verse letter, the romance, the ballade, the sonnet, and the rondeau (Engler 344).

I have chosen to study the two poets Helmina von Chézy and Marceline Desbordes-Valmore together because their work sounds similar to me. Both poets write (at least as part of their oeuvre) short lyric verse with recognizable forms and frequent soundplay, and both poets write poems about springtime and love, among other topics. Because women poets of the Romantic period are less studied than male poets, I intend also to validate the work of these two poets with my study and to encourage further reading and translation of their poetry.

A multilingual project

I have written the project in three languages, mainly in order to gain experience in professional academic writing in English, French, and German, but also to introduce the poets and their poems to a new audience – the French poet to a German audience, and the German poet to a French audience. By writing in the language in prose, I also hoped to become more attentive to the sounds of the language as they might be used in poetry. Finally, I thought that a multilingual

analysis of a multilingual project would reflect the complexity of the task: even in prose, understanding the poetry of another language is difficult. The introduction, conclusion, and analytical section on Musicality and Translation are written in English, while the section on Helmina and her poem are written in French and the section on Desbordes-Valmore and her poem are written in German.

In addressing the topic of musicality both analytically and practically, I hope that I have achieved a holistic translation, that is, one that is based on a thorough interpretation and that is attentive to the totality of poetic qualities present in the poem, including both meaning and sound as well as other poetic qualities like visual form. A holistic translation allows the translator to make choices about translation that best fit all the layers of a poem (from the semantic content to the sound texture to the historical background) and allows readers of the translation to experience more nearly the original sense of the poem on all of those levels.

II. Musicality and Translation

The Musicality of Poetry in Theory

Studies on the Musicality of Poetry

Perhaps because the topic is unwieldy and complicated, and because there are significant differences in musicality between poets and in different times and places, few studies exist on the musicality of poetry as a whole. Two important exceptions are John Hollander's "The Music of Poetry" (1956) and Paul Friedrich's 1998 study on Russian poets and musicality, *Music in Russian Poetry*, which both attempt to describe a system for understanding poetic musicality as a whole, Hollander by summarizing the historical association of music and poetry, and Friedrich by developing a typology that categorizes music into its different poetic and non-poetic forms. These two works can be used to create a theoretical foundation for the music of poetry.

Other studies that do not focus on the theoretical foundation behind the music of poetry nevertheless explore important subcategories or perspectives of poetic musicality that contribute to our overall understanding, and the insights they offer can be added to our theoretical foundation. Kenneth Burke's essay "On Musicality in Verse," published in 1957, is about methods for producing musicality that he discovered in Coleridge's poetry, but he mentions that the methods he defines "could be applied to other poets" (301). David Banks's 2000 essay "Reading Aloud and Composing: Two Ways of Hearing a Poem" discusses poetry both as a spoken work and as a musical setting, therefore relating performance to music proper (Banks's discussion of the musicality of poetry owes much to linguistic theory, a comparison I am unable to make since I do not have a background in linguistics). I also consulted Margery A. Evans's chapter on musicality in Baudelaire (1993) and John Adames's essay on musicality in Eliot

(2000) for broadening perspectives that show how diverse musicality can be from poet to poet. Other studies on the music of poetry exist, but the ones that I have mentioned here are sufficient for the purposes of my thesis, namely, to establish a theoretical foundation that can be used to understand and to translate the music of poetry.

The Cultural Motivation toward Musicality in Poetry

It is worth noting that different cultures have different levels of sensitivity to musicality in poetry, and indeed to poetry in general. Some cultures value poetry highly in day-to-day life (Friedrich mentions that the Russians consider “[t]he ability to memorize and effectively recite huge amounts of poetry...a cornerstone in primary and secondary education” (10)), whereas other cultures consider poetry relevant to only those who specialize in it, whether academically or as an amateur. Friedrich remarks that the Russian poets of the period he studies, from the middle of the eighteenth century to the middle of the twentieth, “were highly conscious of the musical aspects of language and the possibilities of making a poem musical” (xv). Modern American culture, on the other hand, categorizes poetry as a specialization and has little place for it in daily life. The cultural context of both music and poetry may help to explain why musicality is studied much or little, and why music is prevalent or nearly absent in a specific poetic culture. In our case, the prevalence of music in 19th-century European Romanticism helps to explain why the Romantic lyric poems that I have chosen to translate show so many musical qualities.

The Poet’s Motivation toward Musicality in Poetry

A certain poet may be more disposed to creating a certain musicality because of the historical and cultural context in which they live. For this reason, biography, especially a biography focused on the poet’s association with and understanding of music, can be helpful in analyzing

the musicality of their poetry. Must a poet intend to create musicality? Kenneth Burke argues that he doubts “whether it makes much difference” whether a poet employed techniques that create musicality (which we will discuss further below) consciously or unconsciously, and suggests the division of “method” as an awareness of a special phonetic effect created, and “methodology” as a technical, analytical understanding of that effect (301-302). Methodology may even develop further into “post-methodological method,” which is presumably the discovery of a new technique, which one does not yet fully understand, based upon one that is fully understood. This distinction is where Burke’s discussion starts to get nebulous, but at any rate his general statement that poets are no doubt aware of the effects they are creating, even if not in an academic, classifiable way, is reasonable and helpful in justifying where one might wish to study the musicality of a poet who has not produced any theory specifically on the matter of musicality, such as Helmina von Chézy and Marceline Desbordes-Valmore, but whose poetry, to the reader, seems eminently musical.

In addition to understanding the historical and cultural importance of musicality to a certain poet, it is important to know how the poet created musicality. Craft, or technique, and biography, or how music fits into a poet’s life, are both elements Friedrich considers essential to this understanding. Expertise in technique or craft is essential to creating musical poetry, according to Friedrich (3). Craft means “an active mastery, or at the least a sophisticated understanding, of meter, rhyme, rhythm, genre, stanzaic form, and a huge miscellany of what Robert Frost called “tricks” and William Butler Yeats called “the trade”: when to reverse a foot or omit a stress, how to repeat a word or scramble a word order, when to end-stop a line or let it run over into the next” (3). Craft might also include knowing when it would be best to write a poem in sonnet form

or to imitate a musical form such as the sonata, as well as absorbing mythological, philosophical, or “preverbal” ideas into the poem (4). Because craft is perceived as so important by both author and audience (at least in the case of Russian poetry), “[a] specific phonic impulse such as a rhyme may be as profound as anything else in a poem” (3). On the same theme, Friedrich claims that “sound has many special meanings in its own right” (4). These statements may not apply to all poetry, but they help to understand why analysts of poetry might be interested in poetic music.

Defining the Musicality of Poetry

Hollander’s Prosody and Friedrich’s Dimensions

The two authors John Hollander and Paul Friedrich each attempt to describe or construct a system for understanding the whole of poetic musicality, Hollander by investigating the history of the association of music and poetry in Western European culture, particularly as relates to English poetry, and Friedrich in developing a system for understanding the different types of music that influence Russian poetry from the eighteenth through the mid-twentieth century, which can be applied to poetry outside of this place and time period as well.

Hollander’s essay is a good starting place, since it describes many of the fundamental confusions of poetic theory as it relates to musicality. Hollander traces the history of the Western European understanding of prosody and prosodic features from Antiquity to Modernist poetry to show how complicated understanding what prosody is can be. Much of the confusion about the music of poetry stems from later analysts and poets attempting to fit their own languages and poetic systems to an older ideal, in Western Europe usually Ancient Greek poetry. Ancient Greek

poetry was considered to be inseparable from Ancient Greek music, and although Hollander points out differences of opinion on the principles of prosody even in Ancient times, the stereotype of a perfect Ancient Greek musical poetry persisted and was taken up by the Ancient Romans and, in its later variations (as described by the authorities Boethius, Cassiodorus, and Augustine) by their medieval European progeny (Hollander 235). By Renaissance times, English prosodists' insistence on retaining "numbers," or "classic quantitative scansion," clashed with the actual presence of many different prosodic systems (in English and Romance languages, based more on stress or syllable count than length of syllables) (235). The music of poetry had become an analogy or a metaphor that could no longer be supported by an actual concordance of the two arts, and prosodists responded by developing ever more metaphors and analogies within the original metaphor of the music of poetry. Add to this confusion the ever-changing status of music, in particular the development of instrumental music from the sixteenth century, and the "utter separation of music and poetry" was a fait accompli (236).

Hollander argues, interestingly, that folk poetry was an exception to the increasing separation between music and poetry. He claims that within the vernacular folk tradition, "music and poetry were so united as to preclude the existence of separate names for them" (237). This seems to be the same ideal status as existed in Ancient Greece. Nevertheless, there is no name for this perfect blend of music and poetry (perhaps both terms could be applied to it interchangeably; Hollander does not say) and the claim seems to be based more on the perception that music and poetry are closely related rather than on the actual existence of one inseparable art.

Hollander himself is interested in developing an understanding of the music of poetry that allows for “real conclusions about the meaning of sound in poetry to be reached” (244), and his definition of meaning seems to be closely related to the “effects of a poem” on a reader, including its emotional effects (232). He claims that the existing understanding of the music of poetry (as it stood in the mid-1950s, when he wrote his essay) is based on two beliefs: the first, that “the sound-patternings in poetry...affect us as music does,” and the second, that “these workings of verse must remain...rather like a kind of magic” (241). Emotion and intuition remain important for Hollander despite his insistence on a more objective system of description for poetic musicality, and he claims that “[i]t is obvious that a sensitive knowledge of cultural and literary history, and a loving one of poetry, would have to maintain the sanity and utility of such a system” (244). Although Hollander suggests using structural linguistics and information theory to help develop an objectively descriptive prosodic system, he recognizes that understanding the historical and ideological context of the poem, which may be based on very subjective concepts of the music of poetry, is essential for beginning any purportedly objective analysis.

Hollander’s goal in encouraging an objective description of poetic music is to avoid the historically frequent impressionistic metaphors or performative notation. His own understanding is that the music of poetry includes not only prosodic features, but also “its actual sound on being read, and certain characteristics of its syntax and imagery,” in short, its “nonsemantic properties” (232). He deliberately avoids developing a vocabulary for this objective system, since he believes that “even if traditional prosodic terms are given clear meanings, those meanings must changes, or the terms must be replaced, if they are to be used in non-trivial descriptions” of

different poems from different linguistic contexts (244). But he argues strongly that forcing musical notation into describing poetry results only in a swelling of the “lexicon of prosodical terms” (233) or, in the case of early English prosodists, “a mass of equivocations and quaint, but misleading analogies” (237). Hollander seems to validate a case-by-case description of the music of poetry when he says that a descriptive system of scansion “would aim at presenting schematically the whole “musical” structure of a poem, whether this consists, in any particular case, of the prosodic features of the language in which it is written, the arrangement of elements completely foreign to that language...or even the arrangement of type on a page” (238-239). The ensemble of prosodic features with the “meta-phonemic entities” (241) of foreign sound properties and visual qualities of a poem is a more holistic understanding of the music of poetry than allowed by traditional prosodic systems frequently based on meter alone. What saves his case-by-case system from falling prey to the same subjectivity that plagued so many centuries of prosodic analysis is his insistence on an understanding of a particular poem’s music *in context*. Although Hollander fails to develop the objective descriptive prosodic system he espouses, his analysis offers a useful historical background for interpreting the music of poetry in Western European literature and his identification of musical elements – prosodic features such as meter and stress as well as visual features of a poem – form a basis from which to begin analyzing a poem’s musicality.

Friedrich contributes to the theoretical understanding of poetic music a set of four oppositions or dimensions that can be applied to categorize different types of music, focusing mainly on poetic music with discussion of music proper when necessary. The concept of dimensions, each half independent yet related to the other, binds the two aspects of musicality rather than slicing them

apart, and the dimensions are considered parts of a whole, subcategories of the larger category of poetic music. Sometimes the delicate distinctions between poetic music and music proper, and the fact that discussion of one often invokes the other, are confusing; remembering that the dimensions are essentially different perspectives from which to observe one constant, music, can be helpful.

Friedrich's defines four dimensions of poetic music: "(1) music internal to the poem versus external music (for instance, a setting); (2) within the poem, the linguistically musical versus the purely musical; (3) what is specific to a language such as Russian versus the universal; (4) the literally versus metaphorically musical" (xvi). Each set of dimensions describes one way to look at the relationship between music and poetry.

Friedrich's dimensions sometimes seem too subtle, but nevertheless they are useful in understanding the differences between the music of music and the music of poetry, and what exactly we mean by each. His first set of dimensions distinguishes between internal music as the music of poetry, and external music as music proper (a symphony, a chorus, a jazz piano piece). Friedrich specifies that to aid in the investigation of poetic musicality, the external music under study must be related to the poem, whether as a setting or as an inspiration for writing the poem.

The second dimension deals with two kinds of music found in internal music, or the music of poetry. The first is linguistic music, or music created by language. This music is found in the sounds of a poem and Friedrich defines internal linguistic music as "what it [the poem – A.J.] sounds like to the poet or the reader/hearer" (14). Concrete examples of linguistic music include

“alliteration, rhyme, rhythm, and assonance” (15), although other commentators do not consider rhythm to be significantly different between poetic music and music proper (see the section on rhythm, page 49). The second half of this dimension is pure music, considered by Friedrich to consist of “musical principles,” including dynamics, intonation, and stress, that can be applied to poetry (14). He seems, in other words, to be referring to analogies between music and poetry. Pure music is not, then, music proper, but instead poetic music that is not created by language, but by qualities of sound that can appear in any auditory context. These qualities can appear in either poetic music or music proper. They are “pure” in the sense that they are properties of sound itself, whether poetic, musical, or both.

Perhaps Friedrich’s distinction between linguistic and pure music is overly complicated, but it is useful at the least for showing how poetic music can have characteristics both unique to poetry and shared with music proper.

The third set of dimensions, language-specific versus universal music, argues that some internal poetic music can be created by only one language (such as the “click sounds of many South African languages,” 16) while others can appear in any language system. The latter includes the pure musical characteristics defined in the second oppositions (dynamics, intonation, and stress, as well as tempo) (16). In our case, there are not so many differences between French and German as to require much dissection of this dimension, especially since I do not intend to make the French sound German, or the German sound French. Interestingly, in defining this dimension Friedrich distinguishes between pure musical characteristics in music proper and pure musical characteristics as applied to poetry by analogy, recalling Hollander’s concern that analogies are

overly subjective and impressionistic and that they are based on a metaphorical understanding of poetic music that does not take into account the actual sound of poetry. I do not mean here to say that Friedrich's schema is unhelpful, but to show how it demonstrates the complexity of describing the music of poetry which is, as Hollander points out, itself a metaphor.

The difference between metaphorical and literal music makes up the last dimension of Friedrich's typology. Literal music is music proper, and has been perceived as external music in the first set of dimensions, and as one place where pure music can appear in the second set of dimensions. Friedrich mentions "such things as Vivaldi or Stravinsky, major and minor keys, sharps and flats, diminished sevenths, and the fields of harmony and composition" as examples of literal music (17). Metaphorical music he does not define so clearly, but distinguishes it from both literal music and internal linguistic music, now nuanced into the "technically musical" (17). He makes a difference between "music that is tropologically transferred or transformed...through metaphor," including such concepts as "the music of the waters," and the "metaphorization" of the literal and technically musical (17). By this he seems to mean applying terminology from the music of music or the music of poetry to a different context, which would fit the general understanding of a metaphor: Burke's use of the musical terms "augmentation" and "diminution," discussed on page 23 below, would be an example of metaphorization of literal music in technical/internal linguistic music.

Friedrich's definition of metaphorical music is too vague to be very helpful, but his distinction between literal and metaphorical music calls into question many fundamentals of the debate we discovered in Hollander over whether it makes sense to use musical terms when describing

poetry, or whether it would be better to use only terms specific to poetry or literature.

Hollander's historical overview of the relationship between music and poetry show that the two arts have been linked since the beginning of human history (by which I mean the period from which we have written records), so it does not make sense to argue for a complete split, or to stop discussing the music of poetry altogether.

It is useful to try to find similarities between the two authors in order to ground our understanding of what theorists have defined as the music of poetry. Reviewing Hollander and Friedrich's theories, we find that each identifies many possible musical elements of poetry. For Hollander, the music of poetry includes especially prosody (meter and the structure of a poem), but also meta-phonemic entities such as the visual elements of poetry. Hollander also acknowledges the intuitive nature of poetry and warns that although information technology may aid in understanding the musicality of poetry, it cannot account for its subtleties. Friedrich looks at music in poetry from many different perspectives, including that of the music of music, or music proper, and defines some useful spectra with which to categorize different kinds of poetic music: in particular, his linguistic music will be what I focus on when translating musicality. Both theorists speak frequently of metaphorical music, and Hollander emphasizes that the concept of the music of poetry is a metaphor, although the two arts (according to the traditional Western European understanding of Ancient Greek culture) originally formed a single art. Taking all of these possible elements of the musicality of poetry into consideration, and recognizing that the musicality of every poem consists of a different combination of those elements, reveals just how challenging defining the music of poetry is. But the complexity of the

task should not discourage us: rather, it should demonstrate how artistically fertile both music and poetry are, and encourage translators to seek new ways to express poetic music in their work.

Other Commentators' Contributions to the Theory: Burke, Evans, Adames

Hollander and Friedrich have formed a basis for our understanding of poetic musicality, to which I will now add the more poet-specific studies of three authors: Kenneth Burke discovers Coleridge's sound texture, Margery Evans suggests an alternative to analogies sparked by her comparison of Baudelaire and Wagner, and John Adames analyzes Eliot's understanding of musicopoetic³ analogies. I will close with a brief mention of song and performance and how their study can contribute to our understanding of the music of poetry.

Kenneth Burke's Effects of Sound Texture

Kenneth Burke's essay on musicality in Coleridge offers an analysis and description of some new techniques for creating internal linguistic music in English: these are "the repetition of a sound in cognate variation, acrostic scrambling, chiasmus, augmentation and diminution" (299). His theory of cognate variation results from the comparison, based on linguistics, of the position of the tongue when speaking certain phonemes: because the position of the lips when speaking an "m" is the same when speaking a "b" and a "p," these sounds are "cognates"; further cognates are the aspirated equivalents of "b" and "p," "v" and "f" (296-297). Therefore the letters "m," "b," "p," "v," and "f" make up a family of cognates that can be used by a poet to create "concealed alliteration [original emphasis]" (296). Acrostic scrambling is the rearrangement of

³ I owe my use of this term to Donald Ivey's study *Song: Anatomy, Imagery, and Styles* (New York: The Free Press, 1970). In contrast to his usage of the term, I have removed the hyphen between "musico" and "poetic."

sounds, in Burke's examples all consonant sounds, such as "*t-r-n-s*" being reordered as "*s-t-r-ng*" in the phrase "tyrannous and strong" (298). Chiasmus, specifically "tonal chiasmus," is the ABBA patterning of vowel sounds or consonant sounds, such as the pattern "*oo of an ee ee oo*" in the phrase "dupes of a deep delusion" (298-299). Burke claims that chiasmus is "quite common in music" when composers repeat a sequence of notes backwards (298). Finally, Burke borrows the musical terms of augmentation and diminution to describe the phenomenon of a sound cluster being repeated either with another sound (or sounds) separating its components, or, if the separated cluster came first, without that intermediate sound. For example: the phrase "But silently, by slow degrees," contains diminution in the *sl* cluster, which appears first separated by an "i" in the word "silently" and then alone in the word "slow," and the phrase "She sent the gentle sleep from Heaven,/That slid into my soul" contains an augmentation of the *sl* cluster, which occurs first alone in the words "sleep" and "slid" and then separated by an "ou" in the word "soul." I suggest that augmentation through diphthong also be counted among these effects, as when for example "lebt" becomes "Liebe" in line 13 of von Chézy and Blankensee's "Maygrün." Burke's effects are an excellent example of Friedrich's comment that the linguistically musical elements of poetry are "subject to metaphorization" as well as "replete with metaphor-like structuring" (18). In this case, the musical concepts of augmentation and diminution are applied to a specific, identifiable quality of linguistic music (the spacing of letters or sounds). The terminology "augmentation" and "diminution" can be considered an example of "metaphor-like structuring" because the specific application to a linguistically musical quality is based on a metaphor but not purely impressionistic, since it can be pinpointed to specific linguistic events in the poem. His decision to highlight the musical character of the linguistic

quality does not become confusing because he clearly defines both the musical and the poetic definitions of the terms.

In his analysis, Burke refrains from trying to “establish any correlation between musicality and content” and claims that the effects he described, which he calls “coördinates,” are suitable for “the analysis of musicality pure and simple” (303). Establishing any “expressionistic correlation” would require much more analysis (303). Clearly Burke’s study is only a partial description of the broad musicality perceived by Friedrich. Nevertheless, the musical effects he describes are useful for discerning internal linguistic musicality.

Finally, Burke discusses the intentionality of a poet regarding musicality. He says that he doubts “whether it makes much difference” whether a poet employed these techniques consciously or unconsciously and suggests the division of “method” as an awareness of a special phonetic effect created, and “methodology” as a technical, analytical understanding of that effect. Methodology may even develop further into “post-methodological method,” which is presumably the discovery of a new technique, which one does not yet fully understand, based upon one that is fully understood. This distinction is where Burke’s discussion starts to get nebulous, but at any rate his general statement that poets are no doubt aware of the effects they are creating, even if not in an academic, classifiable way, is reasonable and helpful in justifying where one might wish to study the musicality of a poet who has not produced any theory specifically on the matter of musicality, such as Helmina von Chézy and Marceline Desbordes-Valmore, but whose poetry, to the reader, seems eminently musical.

Burke's essay develops a terminology that is empirically obtained and accurate for its specific scenario (Coleridge's English poetry). In our case, it is useful because it can be abstracted and used to understand the musicality of other poets' poetry.

Margery Evans's Alternative to Analogies

Margery Evans's study on musicality in Baudelaire addresses the "question of analogies between the arts" in the context of Baudelaire's creation of a musical prose poetry at the time of his fascination with Wagnerian music (122). She recognizes that this question of analogies is "a problematic one" and suggests identifying and discussing effects of similar strategies in music and poetry, rather than using a "transference of terminology" to evoke those similarities (129). Her argument relates to the function of a particular poetic or musical technique, and although she is comparing Wagner's music and Baudelaire's poetry, the same method could be applied to translation work and the similarities between languages. Evans's example of focusing on effects rather than strategies is her decision to "compare the *effects* produced in music by dissonance with those produced semantically in the prose poems by a strategy of irresolution or sabotage of conditioned expectations" (129). The musical effects include "a break of sequence" and "a change of direction, a progression in the melody," while the poetic effects include what Baudelaire terms "soubresaut," and both, if referred to by the musicopoetic term of analogy, would be examples of dissonance (129).

As an example of how dangerous musicopoetic analogies can be if understood incorrectly, Evans explains how Baudelaire's notion of harmony is based on an appreciation of Wagner's music as one of "internal cohesion" (124), one that, like his prose poems, include "discordant

characteristics” as well as concordant ones – not necessarily the most common definition of harmony, which is often considered to be mellifluous (132). In other words, in poetry as in music, “harmony does not preclude dissonance, being concerned with the relationship between several superimposed notes, including concords and discords” (133). We are reminded of Hollander’s warning that musical terminology based on analogy or metaphor may need to be redefined in order to properly describe different poems. In my translation commentaries, I have considered the (usually emotional) effects of various types of technical musicality (such as alliteration or trochaic meter) on the reader, but do not abandon metaphorical terminology (such as Burke’s effects of augmentation and diminution) altogether, since such a choice would require finding new terminology and since it would be somewhat awkward to avoid citing the musical analogy that encouraged noticing the musical element in the first place. Nonetheless, most of my discussion of poetic musicality focuses on linguistic musicality and I thereby avoid the troubles of claiming that a poem has melody, harmony, or any number of other metaphorically musical characteristics.

John Adames on Eliot’s Structural and Metaphorical Music

The Modernist poet T.S. Eliot based his understanding of poetic music on that of the French symbolists, especially Baudelaire and Mallarmé, as well as on that of the 1890s British poet Walter Pater. Eliot’s main similarity with Pater, according to Adames, is his agreement that musicality is a fundamental part of poetry, and Eliot’s concept of the “auditory imagination,” or the “feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling,” is similar to Pater’s concept of an “imaginative reasoning” that evokes a “sensible analogue” for every thought or feeling (quot. in Adames 130-131). Nonetheless, Eliot disagrees with Pater’s argument, based on Aristotle’s statement that “[a]ll art constantly aspires towards

the condition of music” (quot. in Adames 129), that “form, this mode of handling, should become an end in itself” (quot. in Adames 30). Eliot, having an “equal preoccupation with both meaning and sound” (Adames 133), insists on preserving “the totality of a poem’s sound and sense” (Adames 131) and considers what he calls “the dictionary meaning of words” an essential part of poetry (quot. in Adames 132). He insists likewise, along with Mallarmé, that the music of poetry, whatever its emotion and intensity, must result from the use of everyday language (Adames 137).

On the symbolist side of his heritage, Eliot follows Baudelaire and Mallarmé, who are interested in recreating musical form in poetry, rather than Verlaine, whose interests are restricted to sound, or “syllables and rhymes” (Anna Balakian, quot. in Adames 134). Both Baudelaire and Mallarmé admire Wagner, and Mallarmé agrees with Wagner’s declaration that the most complete or perfect poem would be, in its final realization, “perfect music” (135). Their theories of poetic musicality rely heavily on a complex symbolist aesthetics and make music into a kind of symbolism (Adames 135). The musicopoetic theories of the French symbolists are too complicated to discuss here and are not directly relevant to my translations of Romantic lyric poetry, but the interested reader can easily find entire studies on the subject of French symbolist poetry and music, including Joseph Acquisto’s *French symbolist poetry and the idea of music* (2006).

The most important result of Eliot’s association with Baudelaire and Mallarmé is his emphasis on structure⁴ as one of the two most direct relationships of music to poetry, along with rhythm. Eliot believes, according to Adames, that “rhythm is the poet’s most direct link with music

⁴ In Adames’s discussion, he sometimes quotes Eliot referring to concepts similar to structure with the word “form.”

because it is directly transferable from one medium to the other and not construed by analogy” (133).

Adames is able to provide a fairly clear definition of what Eliot understands to be the music of poetry, although clarity does not necessarily mean simplicity: Eliot’s definition of poetic music includes many analogies between music and poetry. Like Baudelaire, Eliot considers that “dissonance, even cacophony must have its place” in poetic music alongside the typical “sound clusters such as alliteration, assonance, and consonance,” which Adames equates to melody (132). In addition, Eliot’s definition of poetic music includes “transition sections” between a longer poem’s “high and low levels of diction in order to accommodate the different levels of emotional intensity that contribute to the total musical structure” (132). Eliot considers of equal weight to a poem’s “musical pattern of sound” an allusiveness to what Adames calls the “literary history” of a poem’s words, or in Eliot’s words “a musical pattern of the secondary meaning of the words which compose” a poem (quot. in Adames 132-133). In summary, for Eliot, poetic musicality must include the meaning of the work, or its sense, alongside its sound, or the traditional technical aspects of musicality. In addition, musicality should include variety and cannot simply be mellifluousness.

In addition to a well-defined technical understanding of musicality, Eliot works extensively with metaphorical musicality in his poetry. Adames analyzes Eliot’s *Four Quartets* according to what Friedrich would call metaphorical musicality. Eliot’s Christian “musical-logocentric vision” in his *Four Quartets* has precedents in Mallarmé’s “universal musicality,” which Adames explains as “the unifying music of the cosmos,” an example of metaphorical music (137). According to

Adames, Mallarmé's theory claims that the word's "combined power of sound and sense can recreate the music of the spheres" and Mallarmé's idealization of the perfect music as "the totality of universal relationships" causes verbal music to become "a metaphor for the Logos" (139). Eliot develops the metaphor of universal music into "a sweeping metaphor for the entirety of human existence and the possibility of redemption from time by Christ's Incarnation" (139), showing that metaphorical poetic music can be an extremely complicated system of comparisons as well as a simple analogy (an example of the latter would be a poet using the phrase "the music of the spheres" or "the music of the sea" but without extending the metaphor). Adames, a professional musician himself for 25 years, brings up the rare but documented experience of a consummate professional musician being played by the music in a perfect unity of performer and music, suggesting that perhaps the metaphysical ideas of the Symbolists and of Eliot are based in physical reality (143).

Song and Performance

Although most commentators study the musicality of poetry silently, so to say, there are some who study performed and sung poetry. I do not attempt such a study here, but include here a summary of some current ideas on the topic, since I consider the sound of a poem read aloud or set to music to be an important component of its musicality. Many theoreticians consider song an intermediate art between music and poetry, including Donald Ivey in his study (published 1970) for musicians (particularly singers) of song as musicopoetic synthesis, and the Russian poet Anna Akhmatova, discussed by Friedrich (17). David Banks's essay "Reading Aloud and Composing: Two Ways of Hearing a Poem" analyzes the correspondences between T.S. Eliot's reading of his poem "Journey of the Magi" and Benjamin Britten's musical setting of the same poem as *Canticle IV*. Banks concludes that "there is a strong correlation between stress in the

reading and musical beat,” but that most other analogous features of music and poetry, including intonation and melody, appear to have no correlation (264). In other words, when the voice rises in the reading of a poem aloud, the musical melody may or may not rise. Of course, individual interpretation and performance of a poem, as well as an individual composer’s interpretation and setting of a poem, play a large role in the intonation and melody perceived, so Banks’s caution that his study is “empirical and functional” rather than theoretical is pertinent (246).

Performance seems to occupy its own subfield of poetic theory. New developments in linguistics and cognitive science offer ways to study performance objectively. Reuven Tsur, in his book *Toward a theory of cognitive poetics* (2008), studies performance from the perspective of human cognition, that is, what it is possible and natural for humans to do. He distinguishes between mental and vocal performance (spoken, not sung) and also has a chapter on musicality and the expressiveness of speech sounds as analyzed linguistically. Although I did not use these sources for my translation project because I lack sufficient background in linguistics to incorporate them properly, Tsur’s analyses would provide an excellent starting point for further research into how the performance of poetry can provide insights into its musicality.

Visual Elements as Part of the Musicality of Poetry

Few commentators remark on the visual elements of poetry as being particularly musical.

Perhaps this lack has something to do with an isolated perception of music as an *aural* art rather than as a visual one, despite the visual presence of scores, music videos, and the like.

Interestingly, Rey M. Longyear points out in his introduction to Romantic music a reverse fascination: many painters of the nineteenth century wished to have their paintings “shown with musical accompaniment” (17). Their wish can be seen as an example of the Romantic interest in

“the interpenetration of the arts” (15) that seems to recur or be developed further in Modernism (Albright vii).

Theorists on poetry tend to mention the visual elements of poetry briefly, each with a personal vocabulary and direction. Hollander includes visual elements of a poem, including typographical layout on a page, as part of prosody’s “meta-phonemic elements” (241). Friedrich mentions poetry’s “shape on the page” as an important component of the Russian tendency to memorize and recite poetry (perhaps because the work of memorization imbeds the visual shape into the reciter’s memory), but he does not include visual elements of a poem as part of its musicality (4), and Evans’s work on Baudelaire brings up its prose form but does discuss it less in terms of its visual effects than in terms of its lack of rhythm and rhyme (although rhythm and rhyme are perhaps partially visual effects). Adames, quoting Anna Balakian on Mallarmé (whose “verbalization renders vision as abstract as musical notation which makes heard sounds abstract” (135)) suggests that the visual elements of poetry are abstract symbols of what is seen, and in the symbolist movement this meant that they could *evoke* objects, meanings, or feelings rather than describing them as the words of the poem did semantically, similarly to how musical symbols on a page indicate sounds and can call them forth when interpreted by a musician (135). But beyond this rather confusing comparison to musical notation, one of the important visual elements of music, Adames says no more of the visual elements of poetry.

Bassnett defines the “visual structure” or “spatial arrangement” of the poem as “a vital intrinsic part of the total structure, which interacts with the verbal system to provide the special grammar of the poem’s own system” (103-104). As an example of the problems that arise when attempting

to translate this visual structure, she offers two English translations of a short poem by the twentieth-century Italian poet Giuseppe Ungaretti:

(A)	In this dark with frozen hands I make out my face I see myself adrift in infinite space	(B)	In this dark with hands frozen I make out my face I see myself abandoned in the infinite.
	(Patrick Creagh)		(Charles Tomlinson) ⁵

In these translations, the need to either syntactically rearrange the elements of the Italian phrase “colle mani/ gelati” or to keep the Italian structure (alternately “with frozen hands” or “with hands/ frozen”) causes the translator to choose between strangeness and regularity (103). Changes in visual structure when translating can be used “as a way of reshaping the material content” (109). Bassnett’s discussion considers tone, register, and literalness, but does not consider the possible musical qualities of visual structure directly.

Reuven Tsur, in his book *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, discusses the concept of “intonation contours” as aural “perceptual units” that combine the individual intonation contours

⁵ The original poem:

Vallone, 20 April 1917

Un'altra notte,
In quest'oscuro
colle mani
gelate
distinguo
il mio viso

Mi vedo
abbandonato nell'infinito

(Giuseppe Ungaretti)

“required by prose rhythm with those that articulate the line” (174). He suggests that “the main function of the graphic arrangement on the page is to give the reader instructions concerning the intonation contours appropriate to the lines” (174), and he as well as Bassnett show how a sentence in prose, arranged “on the page as a lyric poem,” takes on new semantic (and in Tsur’s analysis) rhythmic meaning (Tsur 175, Bassnett 104). Furthermore, a poem’s “typographic arrangement” (175) can be designed to call up “new intonational patterns,” for example, the “tendency to hear unequal time intervals [for example, between the consonants in alliterative sequences] as equal within the boundaries of each intonation contour” (176). Tsur mentions that his analysis of intonation is based on syllabotonic verse (see below, “Rhythm,” page 49), so its validity would have to be tested and no doubt modified for French verse, except for the French variety of *vers libre*. At any rate, his suggestions evoke the musical analogy of rests, accents, and dynamic markings in a score, although he does not mention this himself.

The possibilities for study on this topic are broad since so little has been done, or since so little of what has been done has been related directly to poetry. Perhaps the visual structure of poetry must be studied in relation to performance as studied by linguists and speech specialists before its musical qualities become apparent. Nonetheless, a comparison to the visual aspects of music, in particular that of scores, would be welcome: as Friedrich’s typology makes clear, there are many kinds of musicality and considering all music to be of necessity hearable would be neglectful.

Finally, the visual structure of poetry is often a cue to its form; for example, a sonnet is easily recognizable by its fourteen lines and block-like shape, a villanelle by its five tercets and one

quatrain, a German Volkslied by its evenly matched quatrains. Free verse poetry is frequently recognizable by the great variety of line lengths. In short, much that can be described verbally can also be perceived visually and this visual element of poetry, though little discussed, is an essential part of its existence in a reading culture and should not be forgotten when analyzing and translating a poem musically.

A final caution: visual elements may be affected by aural elements, as Clive Scott warns in his study on French verse. He defines line length holistically when he says:

[O]ne should not say categorically that one line is longer than another because it has more syllables in it; syllabically it may be longer, but reading-speed may iron out that difference and even reverse it. A line is not just as long as it looks, but as long as it sounds, and its length may equally depend on the 'weight' of its subject, on its emotional charge, on its grammatical or intellectual complexity (80).

Earlier he presents the results of an oscillographic analysis of recitations of poetry to prove that reading speed varies with individual speakers, not following any describable pattern (15).

Furthermore, he cautions, "a silent, inward reading" may produce different results if it could be analyzed in the same way (16). Clearly any analysis of the visual elements of poetry must be balanced by a consideration of the aural elements; but then, I would argue that the reverse is also true.

The Romantic Connection Between Music and Poetry

Whereas "writings about music were by musicians for musicians" during most of the 18th century, the beginning of German Romanticism brought about an increasing interest in music by literary figures (Longyear 15). Music began to appear as a theme in novels and musical

metaphors became popular even as early as in the works of Goethe and Schiller (16). Many pre-Romantics and early Romantics gained inspiration for their writing from listening to music (16), and others, including E.T.A. Hoffmann (himself a Kappellmeister and composer of operas), had experience with music proper. Both of the poets that I study, Helmina von Chézy and Marceline Desbordes-Valmore, had experience writing for or participating in music and theatre.

Interestingly, many Romantics such as Tieck and Hoffmann “agreed that instrumental music was superior to vocal music” (16), and the concept of synaesthesia, especially the color of tones, was important to many Romantics (17). Bettina Brentano von Arnim considered music “both a sensuous experience through one’s feelings and a sublime experience through one’s soul,” an art to be appreciated on a subjective, intuitive level rather than on a theoretical or analytical one (17). Perhaps these ideas are the reason for the largely metaphorical Romantic understanding of music.

Longyear points out the additional complication that the Romantic writers often seemed to be “describing an ideal music yet to be written but which was eventually composed by Weber, Schumann, and finally Wagner” (17), suggesting that perhaps the flowering of interest in musical poetry in Baudelaire, the French Symbolists, and Modernists such as T.S. Eliot was not out of place, but rather the result of an advance in both music and poetry seen as a necessary foundation by poets for their musicopoetic experimentations. Perhaps this basis can even be defined as an increasing “interpenetration of the arts” (15), a suggestion supported by the fact that many Romantic composers were active as authors (whether as music critics, journalists, or memoirists) (18). Recalling Friedrich’s emphasis on the musical Russian poets’ frequent expertise or at least amateur interest in both music and poetry, the understanding of both arts seems to be both a

requirement for the artists and the most lacking element in the academic study of the musicality of poetry.

Review: What is the Musicality of Poetry?

We have seen that each commentator and poet has a personal view of what exactly constitutes the music of poetry, from Burke's very specific techniques of sound texture to Friedrich's all-inclusive (at least in intention) dimensions of poetic musicality. In general, we find that the poets and commentators consulted agree upon the basic sound techniques of alliteration, assonance, consonance, and so on, and that many identify visual and structural elements (such as rhythm and repetition) as musical. I try to follow Eliot's insistence that poetic musicality include both sound and sense in my practical translation work and comments, particularly since I am not working with symbolist poetry, which might indeed subsume sense in sound. A good mnemonic might be that poetic musicality includes sound, structure, and sense as they work together to create a poetic whole.

The Musicality of Poetry as applied to Translation

The Translation of Poetry

Difficulty

In contrast to the musicality of poetry, the translation of poetry has attracted a great deal of research interest. Susan Bassnett states in the 2002 edition of her *Translation Studies* that “more time has been devoted to investigating the problems of translating poetry than any other literary mode” (83). But much like studies of musicality in poetry, most studies of translation are empirical, often consisting of one translator’s work on one translation (Bassnett 83). Although these studies avoid “methodological problems” as seen “from a non-empirical position,” Bassnett emphasizes that it is exactly this which is needed, although she does not say why (presumably to reveal methods or characteristics of translation applicable to many different situations, if not all; in other words, to create a scientifically-founded understanding of the processes of translation) (83).

Theories of Translating Poetry

Modern Theories

Bassnett points out that the way we understand how reading a poem works can influence what we think is the best way to translate. She presents Michael Rifaterre’s definition of reading as a “continual recommencing,” or an alternation between “*indecisiveness*” [original emphasis, A.J.] and “revealed significance,” lack of understanding and understanding, that can be gained only through multiple readings (92). If there is no one perfect way of reading, she concludes, there must be no one perfect way of translation, and the “close translation” is inadequate on its own (92).

Furthermore, translations can focus on different goals. In other words, different translations perceive the same poem as having different functions. Some translations try to “recreate *linguistic* and *formal* structures of the original [original emphasis, A.J.],” others try to recapture the “function” or the “intention” of the original, which can include a number of poetic elements, in Bassnett’s example the humor and the affectionate tone of Catullus’s *Poem 13*. Umberto Eco argues that “*functional equivalence* [orig. emphasis, A.J.]” should replace “equivalence of meaning” as a translator’s goal; this means that “a good translation must generate the same effect aimed at by the original” (44-45). Because the functions and translation criteria of poems change as they are interpreted by different translators, translations vary widely in what they are able to get across to readers, especially if the poem or translation dates from long ago (Bassnett 89-90). But of course, taking Rifaterre’s and Bassnett’s analysis of the act of reading into consideration, none of this is wrong, but simply reveals the complexity of translating a poem holistically when it is so easy to get caught up in one or two of its elements.

Interpretation is an essential first step for the translator, and the act of interpretation can mean anything from deciding “on a clear-cut approach to the poem” in regard to form and content (which can include also ideology) (Bassnett 98) to translating in prose or writing a critical essay about the poem (Bassnett takes this from a theory devised by James Holmes; 101). Although some theorists argue that interpretation is a separate activity from translation, Bassnett considers the two activities inextricable, “since every reading is an interpretation” (101). A verse translation is a metatext, constantly changeable, whereas the original remains the same, tied to the context of its time and place (Bassnett 102). For the student of a poem, then, every translation

is valuable in some way, since each translation reveals something different about the poem and about the culture that has translated it.

Eco defines a “double opposition” of “foreignizing/domesticating and modernizing/archaizing” that is useful when considering how to translate (28). This opposition will become useful in the translation section below, where I discuss my own translation strategies.

Romantic Theories

Because my musical translations work with two poems by Romantic poets, the question arises of whether I want to translate in the way a Romantic translator might have done. Would a translation done in a Romantic method help at all in translating the musicality of a poem? Susan Bassnett’s summary of Romantic translation methods helps us see whether translating Romantically would be a help or a hindrance.

The idealization of the individual genius that arose with Romanticism led to “two conflicting tendencies” in Romantic thought on translation: the first “exalts translation as a category of thought, with the translator seen as a creative genius in his own right, in touch with the genius of his original and enriching the literature and language into which he is translating”; the second “sees translations in terms of the more mechanical function of “making known” a text or its author” (Bassnett 69). In other words, translation could be either creative or mechanical, and there was a “shift of emphasis away from the formal processes of translation” (Bassnett 70). Because of the perceived strict dichotomy, and because of the pervasive idea of poetry as “a

separate entity from language” (Bassnett 69), translators began to consider certain texts untranslatable and were forced to choose between two rigid translation methods:

- (1) the use of literal translation, concentrating on the immediate language of the message;
- or
- (2) the use of an artificial language somewhere in between the SL text where the special feeling of the original may be conveyed through its strangeness (Bassnett 69-70).

These ideas led on to Friedrich Schleiermacher’s proposal of “the creation of a separate sub-language for use in translated literature only,” which led to a number of quaint, archaic translations in the post-Romantic and Victorian eras, exemplified in English by the translations of William Morris (Bassnett 70). The use of literal translation also persisted in the “pedantry” of much late-nineteenth-century translating (Bassnett 70).

From Bassnett’s summary, I conclude that translating Romantically would be a hindrance to my chosen goal of translation, which is to translate the musicality of a poem. I do not want my translations to sound archaic, but rather want readers of the translation to be able to hear how the original sounds as it exists now. In other words, although a Romantic translation would no doubt shed light on the methods used for translation at the time the poem was written, it would not allow readers of the translation to sense the original sound of the poem. Perhaps the only characteristic that my modern translation method (translating musically) has in common with the Romantic methods of translation are that both I and many translators of the Romantic era choose to retain original form (including August Wilhelm Schlegel when translating Dante’s *terza rima*, Bassnett 68).

My Method for Translating Musically

Interpretation

I developed a three-part strategy of musical translation to aid in discerning and reproducing the musicality of a poem: Interpretation, Literal Translation, and Musical Translation. The first step, Interpretation, is a close reading of the poem (which can be aided by recording and listening to the poem, or by making sure to “hear” it as you read silently or aloud) that looks for both traditional interpretive elements such as storyline, characters, and perspective, and for how the poem uses elements of musicality (discussed in detail below, in the section “Dividing Musicality into Manageable Elements,” page 48). Determining the meaning of the poem to be preserved in the final musical translation, as well as how the musical elements observed contribute to that meaning, is an important part of this stage.

Because knowing the historical context of a poem is important for understanding it holistically, I offer here a brief survey of the characteristics of Romanticism as they might be useful for interpreting the content and structure of a Romantic poem. The particularly musical characteristics of Romantic poetry have already been discussed in the Introduction and in the section “The Romantic Connection between Music and Poetry” (page 34).

Characteristics of Romanticism

Romanticism cannot be defined as a single movement or as a single ideology, particularly in France, where some consider Romanticism to have taken root with Rousseau and to have extended into the “late flowerings” of Symbolism and Surrealism (Kay et al. 211). But the current consensus seems to be that Romanticism in both France and Germany began to flourish

in the 1790s with the works of, on the French side, Germaine de Staël and François-René de Chateaubriand (Kay et al. 211), on the German side Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck (Kaiser 10). Whereas the German Romantic typically sees itself divided into Early, Middle, and Late periods, the French Romantic split into so many different ideologies that “[b]y 1835, competing definitions of *romantisme* were so common that Alfred de Musset could cast a satirical eye over the whole panoply of them” (Kay et al. 211). Nevertheless, critics of both French and German Romanticism agree to certain Romantic characteristics or to a prevailing “Romantic sensibility” (Kay et al. 211).

Subjectivity and emotional feeling⁶ seem to be the two foundational characteristics of Romanticism. As Malcolm Bowie puts it, “[a] Romantic was an introspective who believed himself or herself capable of changing the world” (Kay et al. 213). From this definition, we can see that intellectual curiosity was an essential part of Romanticism; Dietrich von Engelhardt in his essay “Romanticism in Germany” emphasizes how in Middle Romanticism (from about 1805 to 1815) “music, painting, history and science came to the fore” whereas in Early Romanticism literature had been the focus, and in Late Romanticism “works of scientific research, medicine, history, society and religion in the Romantic spirit also appeared” (110). Von Engelhardt adds that “an outspoken commitment to philosophy” was a foundational characteristic of the early Romantic that helped to create the “encyclopaedic-universal character” of Romanticism in Germany (110). In France, the emphasis was more on history, in part because of the “looted antiquities brought to Paris by the imperial army,” which suggested that the past “could be studied empirically or reconstructed by efforts of imagination” (Kay et al. 231).

⁶ In particular, overwhelming feeling, “Schwärmerei” (Kaiser 11) that could cause “inner disequilibrium” through its peaks and valleys, its extremes that “veered between exuberance and melancholy, hope and disenchantment,” creating a “self-division of the human mind” (Kay et al. 212).

The interest in history was present in both French and German Romanticism. In early German Romanticism the Middle Ages were perceived as a “*goldenes Zeitalter*” in contrast to both the present and to Weimar Classicism, which espoused the rational ideals of Greek and Roman Antiquity (Kaiser 13). In France, “Hugo’s *Notre-Dame de Paris* [1831, A.J.] caused a widespread revival of interest in the French Middle Ages,” but a desire to learn from the French Revolution meant that history-writing had “an overt political purpose” (222). The early German Romantics such as Schlegel and Novalis wished for “a relationship of mutual cooperation and fulfilment” between France and Germany, but “with the expansion of the Napoleonic empire, nationalistic feelings grew” in Germany as well (von Engelhardt 117).

Another traditional characteristic of German Romanticism that also appears in French Romanticism, although to different degrees, was an interest in religion. Although earlier critics have claimed that “romanticism was synonymous with Catholicism” (Peyre 110), more recent scholarship tends to define religion in Romanticism more by its diversity, by an interest in “every sort of esoteric and semimystical belief” encouraged by the feeling that “[t]raditional religion was dying” (Peyre 110-111). Even when religion is defined as a traditional, central characteristic of German Romanticism, the tendency to spirituality is considered to take many forms, from a general interest to a strong Catholicism (Kaiser 14), and in France equally, the presence of a variety of religious perspectives, from Catholicism to Protestantism to a doubt in religion and a search for something new, were present (Peyre 110).

What of nature, traditionally associated with Romanticism, at least in the English world (Porter and Teich 1)? Engler cites a number of poetic motifs that can be isolated in French Romantic

poetry, such as that of Lamartine: “Natur, Himmel, Familie, Geliebte, Herrscher (des Himmels und der Erde) und Volk, auch das mutige griechische” (363-364). But mostly, recent critics focus less on “a love of nature in the wild” (Porter and Teich 1) than on the more metaphorical concept of nature as the antonym to artifice, and the consensus is that Romantic lyric is consciously artificial in its naturalness. Goethe argues in 1808 that “[t]here is nothing natural or original in Romanticism” and von Engelhardt links this assertion to the predilection of German Romanticism for lending “an appearance of reality to the unreal” (110), as Novalis’s definition of romanticizing describes in reverse: “giving what is commonplace an exalted meaning, what is ordinary a mysterious aspect, what is familiar the impressiveness of the unfamiliar, to the finite an appearance of infinity” (quot. in von Engelhardt 109). Kaiser explains less passionately than Goethe that “die Einfachheit, Natürlichkeit und Volkstümlichkeit des Tones, den die romantischen Lyriker erzeugen, keine Produkte ihrer Naivität sind,” or that, in other words, they are artificial (82). He later calls the “Volkston” a “Kunstton” and emphasizes that “das Naive...immer schon das Sentimentalische [ist]” (86). Even when nature is treated as a poetic motive, it is the complicated “Verhältnis zwischen Mensch und Natur” that is important (Kaiser 95). On the other hand, specific poems such as Tieck’s *Waldeinsamkeit* can be both strongly natural in a traditional sense of forest landscape, and strongly musical, so much so that the “Bedeutungsfunktion” becomes background to the sound (Kaiser 74). Kaiser describes a few poetic techniques the German Romantic poet Brentano uses to create this superficial simplicity: what Kaiser calls “unimportant” variation and repetition of themes throughout the poem, and a simplified vocabulary and syntax (short sentences) (90). But he notes that this superficial simplicity, which allows the reader to understand the semantic content of the poem easily, lies

above a complex deep poetic structure that opens up to philosophical, historical, and social reflection (91).

Within the confusing array of definitions of Romanticism, we can extract a few characteristics as particularly important to our study of the musicality of poetry: subjectivity and feeling; a broad curiosity about the world past, present, and future, with an equally broad interest in spirituality; and an artificial naturalness often equated with folk literature and with musicality itself.

Literal Translation

Next comes the Literal Translation, similar to a prose translation in its focus on retaining the semantic meaning of the poem, but striving to stay as close to the original line-structure and word order as possible. My Literal Translation sometimes ends up sounding a little foreign or archaic because of my effort to avoid changing the position of words, and in this way it approaches method (a) of Romantic translation as defined by Bassnett (see my discussion of Romantic theories of translation above, page 40). This resemblance is unintentional, as it is merely a result of the literalness, but the similarity is worth mentioning if only because the poems I have chosen to translate are from the Romantic era. Choosing neutral words, those with a minimum of interpretive nuance, was important here, although of course any choice shows some interpretation; often my neutral choice was simply the most common or widely applicable of the possible word choices. The Literal Translation reproduces the poem in the target language in approximately the same form as the original, but its insistence on following the original's semantic patterns reveals "musical problems," or sections where the literal translation does not reproduce the musicality of the original (whether this is a rhyme, an alliteration, the meter, the

syllable length, a visually and aurally important anaphora, or yet another musical element). On the other hand, the Literal Translation might reveal a serendipitous sound texture in the target language that can be retained or adapted for use in the Musical Translation. The Literal Translation can be considered a faithful yet incomplete echo of the original poem, and the goal is to modify and retune it, keeping as much as possible and reasonable.

Musical Translation

The analysis of the Literal Translation allows for the creation of a Musical Translation through the partly systematic, partly intuitive reworking of problematic sections into new expressions, lines, and stanzas that express much of the same musicality as the original. The systematic part of my translating procedure was mostly the application of the three-part strategy to each poem, as well as the consideration of each translation possibility through the lens of the musical elements discussed below, but certainly there is a possibility for a more linguistically-based system of translation that takes into account the actual phonetic values of original and translated words and structures. It should be noted, though, that such a strictly systematic method might be better suited to types of poetry that are equally systematic and experimental, rather than to Romantic poetry, which was composed at a time without computers and with few machines. Craft does not preclude the careful use of trial and error, when translating just as when writing.

Equally important to note is that I sometimes considered certain musical elements essential whereas others were subject to relocation or restatement. For example, I wanted to make sure that all of the lines of my musical translation of von Chézy's poem into French were either heptasyllables, octosyllables, or enneasyllables (seven, eight, or nine syllables long) in order to

best reproduce the trochaic tetrameter of the original. Any lines that sounded good in relation to other musical elements such as alliteration or even rhyme, but that did not fit the meter, I rejected, because I considered the tetrameter essential to the structure and sound of the poem. Rhyme was my second priority. I allowed the modification of other musical elements, permitting alliteration to occur in different places than the original, for example, so long as it did occur with about the same frequency. Of course, if keeping a prioritized musical element created an unnatural translation, I allowed for flexibility – already the seven-to-nine syllable length of the von Chézy translation is an example, and I sometimes abandoned rhyme if I simply could not find a good rhyme that kept the semantic meaning intact (even in paraphrase) without distorting the overall structure. In short, if reproducing one musical element led to a disharmony in the whole, I left it out, but I tried to recreate as many of the musical elements as possible.

As I mentioned earlier, Romantic “naturalness” was often artificial, because the Romantics associated folk or medieval aspects of art with that which was natural, unaltered by (their own) culture. So for the Romantics, natural poetic elements were often actually their version of medieval or Renaissance European poetry. In this case, though, what I mean by naturalness is more the inverse – I take naturalness to mean linguistic expression that does not strike modern readers as unusual, foreign, or archaic. Because modern American readers of poetry would consider forced rhyme unusual and archaic, a forced rhyme would seem unnatural and would distract from the overall sense that the poem has frequent rhymes and assonances, disturbing the focus on musicality (in this case, mellifluousness, or rich sound texture) by calling to mind questions of historical context. Artifice and unusual poetic qualities are not bad in themselves, but here they seem to distract from my translation goal instead of contributing to it.

Dividing Musicality into Manageable Elements

Once the translator has interpreted a poem and determined the function of a translation, a translation method can be developed. In my case, I applied the various theories of poetic musicality to the tangible words and structures of a poem. Practically speaking, internal linguistic music as defined by Friedrich, as well as basic elements of poetic structure (such as repetitions, stanza form, verse length), are what I am dealing with when I analyze and translate poems musically. To a lesser degree, mostly due to my lack of linguistic knowledge, I consider “pure” musical principles such as stress and phrasing. Metaphorical music and the differences between language-specific and universal music may also come into play when interpreting a poem or analyzing the translations.

I define poetic music, on the basis of the theorists discussed above, as the (meaningful) constellation of the auditory elements of a poem and of its formal elements, including visual elements, that contribute to the creation and perception of sound or structure. For ease of analysis and interpretation while translating, the auditory elements can be divided into subcategories of rhythm, rhyme, and the sound texture that results from using such technical effects as assonance, consonance, and alliteration, and the visual elements can be divided into subcategories such as stanza structure (which can include line length and stanza length) and use of white space. But since musicality works as a whole, the divisions naturally overlap. An auditory or visual element can belong to multiple categories when viewed from different perspectives, because it is part of a network of sound and meaning. Rhyme, for example, is both a phonetic repetition and a visual repetition on the page, and different kinds of rhyme are more noticeable from each perspective. For this reason, analyzing the position of one auditory or visual effect relative to the others in the

poem and relating it to larger organizational categories of the poem (such as overall form) is essential for interpretation and translation. From this discussion, we can see that structure is present throughout the musical constellation, and that it can appear in tandem with any of the other elements (for example, in my comments to the translations below I refer to structure when discussing whether to include or exclude a conjunction; see for example page 81 where I discuss my exclusion of the conjunction “comme”). Although auditory, visual, and structural elements can be dissociated from each other for the purpose of translating, they belong together and can create meaning (or not) through their interaction.

Friedrich in his study on musicality in Russian poetry includes musical translations, which he describes as striving “to preserve the feel of the original sound texture, intonation, meter, and rhythm (and, spottily, rhyme)” (xvi). His division of the elements of musicality closely follows my own, except for his inclusion of intonation, and his term “sound texture” is a useful catch-all for the diverse auditory elements of alliteration, assonance, consonance, and so forth, including Burke’s effects. Friedrich calls his exercise “a practicum in rendering a foreign poetic music into my native tongue” (xvi), a description that applies to my own study, with the exception that I am translating into what is for me a foreign tongue.

Rhythm

In poetry as in music, “[r]hythm is based on groups of *recurring* events of *different* kinds” (Tsur 155). In musical terms, this means that “differentiation of accent or duration” is required for a listener to perceive rhythm (Meyer quot. in Tsur 155). Hollander offers a similar definition of rhythm, emphasizing that “sequences of long and short durations cannot arrange themselves into

musical patterns without the introduction of stresses”; the durations refer to Ancient Greek poetry, but his point is that any rhythmic system must “produce perceptible groupings of an otherwise endless and unbroken continuum” (234). The presence of what Tsur calls “deviant verse lines,” for example, non-iambic stresses in an iambic pentameter line, can be used in poetry to create more complex rhythms (156). We recall that Eliot considers rhythm the one structural element that provides a direct connection to music, since rhythm exists as the same basic phenomenon in both arts.

Important to the current study are the distinctions between versification systems, since German (like English) poetry is written in syllabotonic, or syllabic accentual, meter, which “specifies both the number of syllables in a verse line, and the sequence of stressed and unstressed events in a foot,” whereas French poetry is written in syllabic meter, which specifies only “the number of syllables in a verse line” (Tsur 155). The German or English line can be divided by stresses (and stress patterns regularize into the familiar feet: the iambic, trochaic, and so forth); the French line can be divided by accents, which involve “a marked coincidence of emphasis and pitch-change,” into “grammatical groups” to create “rhythmic measures” within the line (Scott 24-25). Thus the alexandrine, or twelve-syllable line, may be divided into “thirty-six basic rhythmic variations of the *regular* alexandrine (that is, the alexandrine with medial caesura and predominantly four measures, the *alexandrin tétramètre*)” (Scott 18). Because the alexandrine is the longest regular line in French poetry and is usually divided by a medial caesura, the longest measure in French poetry is usually no more than six syllables, and there are a number of “possible fractional combinations” such as “3+3+4+2, 2+4+3+3, 4+2+2+4, 1+5+6,” and so on (Scott 17), including

the three-measure alexandrin (4+4+4), called the *trimètre*, often used in the Romantic period (Aquien 44).

Shorter French lines⁷ were often used during the Middle Ages, the octosyllable (eight syllables) being the most common, popular in narrative poems, fabliaux, and theatre, and the decasyllable (ten syllables) being, “à la fin de la période médiévale...le vers lyrique par excellence” (Aquien 27). In addition, lines of eight syllables or less need not have a caesura, and if such a line does have a caesura, it is movable (unlike the fixed medial caesura of the alexandrin) (Aquien 27, Martinon 21). Because of the caesura of the alexandrine, the six-syllable line, or hexasyllable, can be perceived as half an alexandrine (Martinon 22), an interesting comment on the interaction between form, sound, and visual structure. Perhaps because of this perceived interaction or dependency between shorter and longer lines, the trisyllable “ne s’emploie guère qu’entremêlé à d’autres d’une plus longue mesure” (Martinon 23), as we will see in Desbordes-Valmore’s poem “Dors ma mère,” where the trisyllable combines with the heptasyllable. Could we see this pattern as a visually broken-up decasyllable, recalling the medieval lyric verse? Supporting this interpretation is the tendency of French verse to reserve imparisyllabic (odd-numbered) lines such as the trisyllable and heptasyllable for song, a practice resurrected and revalued by Verlaine (Shaw 24-26). Shaw offers a poem by Desbordes-Valmore as an example of one of the earliest uses of imparisyllabic meter, in this case enneasyllabic (eleven-syllable) (26). She suggests further that the “unusual meter” of the poem, in relation to the Classical alexandrine, “seems appropriate not only to represent the distinctiveness of the poet’s own feminine voice, but also to convey the subordinated status of the spinning woman’s song” (26). The choice of meter, then,

⁷ Called by some authors, synonymously, meters (Scott refers to the pattern in the *vers* as the line, Shaw as the meter).

carries symbolic significance as well as laying the foundation for the rhythm in reading and performance.

Eliot believes that “rhythm is the poet’s most direct link with music because it is directly transferable from one medium to the other and not construed by analogy” (quot. in Adames 133). Whether rhythm is considered equal across music and poetry or merely analogous⁸, its analysis is partly language-specific, as the distinction between the French syllabic line and the German and English metrical lines makes clear.

When discussing rhythm, therefore, it is essential to make clear which of the many elements of rhythm is under inspection: the foundational meter, its divisions or deviations, its analogies to musical meter, or some other particular.

Rhyme

Rhyme, as a phonetic repetition, could easily be classed under “Sound Texture” along with the similarly repetitive phonetic effects of assonance, alliteration, and consonance, but its long history of independence led me to give it a place of its own. Rhyme is also frequently visual. In English and in German, the types of rhyme are fairly straightforward; in French, the rules for traditional rhyme are much stricter, but for this project only a few notes are in order. Masculine rhyme in each language is rhyme on a stressed (in French, accentuated) syllable; feminine rhyme on an unstressed (in French, e-atone) syllable. Different rhyme schemes appear in each poem and

⁸ Tsur discusses “poetic rhythm,” [page?](#) distinguishing rhythm in poetry from rhythm in music, but (as we discussed above) his foundation for both systems is the same. This equivalence would seem to suggest that Eliot is correct and that rhythm can be defined as patterns perceptible in sound, whether musical or verbal.

will be discussed in the interpretations. Many good resources for analyzing rhyme exist online and in dictionaries of poetry.

Sound Texture

Under sound texture we can class various technical effects of poetry, including the trifecta of assonance, consonance, and alliteration, as well as Burke's effects: the repetition of a sound in cognate variation, acrostic scrambling, chiasmus, and augmentation and diminution (discussed above). The study of sound texture is based on the phonetic patterns of language, also perceived visually through the repetition of similar letters. Because I am not a linguist, I was not able to analyze and translate the phonetics of the poem according to linguistic theories, but instead carefully noted what I heard and saw and trusted my intuition when choosing words and structures.

Clive Scott is right to point out in his study of French verse that "word sound," as he calls it, is a tricky subject. The delightful quality of alliteration and assonance in particular make it tempting to read symbolic meaning into every instance we find (Scott 95). But Scott reminds us that alliteration and assonance frequently occur by accident (95). His detailed analyses of how specific sounds used in alliteration or assonance produce particular effects (evoking, for example, a contrast between two distinct landscapes) (97) suggests that when translating, reproducing just any sound repetition will not provide the correct effect. Nonetheless, I have not made any particular effort to keep the same sounds in my translated alliterations and assonances, but have instead merely made an effort to keep them present at about the same rate. It would be

interesting to see whether my intuitive choices have any basis in linguistic theories on the expressiveness of sounds, as studied by theorists such as Tsur.

Visual Elements

Visual elements of poetry are important to musicality when they emphasize or evoke an auditory element of the poem. I have already discussed visual elements above in my argument for including them as a part of musicality, so here I will merely restate that the visual element of poetry can reinforce many musical elements such as rhyme, alliteration, form, and rhythm, so the way words will look in relation to each other should always be taken into account when, for example, rearranging syntax in order to obtain rhyme. (This example shows how intertwined all the elements of musicality are, for obtaining rhyme may in turn produce the new visual element of the rhyming pair.)

The Importance of Intuition

Despite all that I have said in favor of a general, objectively descriptive understanding of the music of poetry, I do not deny the importance of intuition in interpreting and translating poetry musically. A subjective, intuitive understanding of music is especially important when considering Romantic poetry, recalling the theories of Bettina Brentano von Arnim (Longyear 17; discussed above on page 35), but even a non-Romantic poet such as Eliot can find that in poetry, “the soul’s individual music” is more necessary for writing good verse than knowledge of any prosodic system (Adames 137). In my translations, I took intuition into account when, for example, choosing between words equally valid in semantic meaning. My translations are rooted in my own knowledge of literature and ear for poetic music, and any other translator would be

able to produce a fully different poem, even while retaining the same function of producing a musical translation.

III. Musical Translations of two Romantic lyric poems

Helmina von Chézy : « Maygrün » (1816)

Biographie

Née en 1783, Helmina von Chézy (d. 1856) était une contemporaine des romantiques allemands, mais tout en collaborant avec eux, elle s'en est distinguée par son mode de vie et par sa philosophie pratique. À son époque et jusqu'à très récemment, jusqu'à la dernière décennie, Helmina n'était connue que comme librettiste de l'opéra de Weber, *Euryanthe*, et pour avoir été l'auteur de la pièce dont Schubert a écrit la musique de scène, « Rosamunde ». Sa propre œuvre littéraire, dont des articles et des livres journalistiques, des romans, et des poèmes, reste plus ou moins inconnu et la plupart n'a jamais été publiée après la première édition. Depuis l'année 2000 environ, quelques chercheuses et chercheurs modernes commencent à s'intéresser à la vie et l'œuvre d'Helmina, entre autre Karin Baumgartner, qui se concentre sur son œuvre journalistique et qui lui consacre plusieurs articles. Le livre journalistique qu'Helmina a écrit sur Paris, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten*, apparaît dans une édition moderne en 2009. Mais la connaissance de son œuvre poétique se borne à quelques-unes de ses chansons folkloriques, dont la très connue chanson d'amour « Ach ! Wie ist's möglich dann », bien qu'Helmina se soit souvent stylisée comme « Enkelin der Karschin », petite-fille de Anna Luise Karsch, poète lauréat allemand.

Helmina a écrit pour vivre, gagnant sa vie et celle de ses enfants dès 1802 en tant que rédactrice du journal germanophone *Französische Miscellen* à Paris (Baumgartner 215). Elle avait épousé puis divorcé Antoine Léonard de Chézy, et elle était venue en France avec l'intention de trouver un emploi d'écrivain, soutenue idéologiquement par sa mère (Baumgartner 214-215). Prolifique

et populaire (Baumgartner la qualifie comme « one of the most popular female writers of the 1820s », 226), Helmina a manifesté pourtant une autonomie, un enthousiasme pour la critique sociale, et une vie sexuelle libre qui l'ont mis hors de la norme féminine construite par les hommes de l'époque romantique et qui ont fait d'elle l'objet d'une forte critique par, entre autres, Friedrich et Dorothea Schlegel, avec qui elle a vécu entre 1803 et 1804 (Baumgartner 210). Helmina a répondu à ces critiques et a défendu sa capacité de critiquer la vie sociale dans ses propres articles (Baumgartner 219). Elle a surtout critiqué ce qu'elle a perçu comme le désir des romantiques conservateurs, comme Friedrich Schlegel, de vouloir vivre dans un rêve et de ne pas confronter les problèmes politiques (Baumgartner 220).

Nous devons alors voir Helmina comme un écrivain sûr de soi qui s'est engagée pleinement avec la communauté dans laquelle elle vivait. Elle s'est créée une image particulière non seulement comme poète, mais comme journaliste et comme romancière, et elle a soumis ses perceptions à une pensée claire et logique. Grâce à sa confiance et à son talent, elle a fait la connaissance de la plupart des grands noms du romantisme allemand (et d'autres pays), et nous savons de son travail de librettiste qu'elle avait une connaissance musicale (que pourtant les chercheurs et chercheuses modernes n'ont pas encore recherchée, et qui semble ne pas avoir été une préoccupation d'Helmina). Le poème « Maygrün », bien que je l'analyse ici pour sa musicalité et pour ses qualités romantiques, n'est qu'un exemple d'une grande œuvre littéraire qui exprime toute une philosophie savante, située dans un complexe monde littéraire et personnel.

Comme nulle édition moderne de ses poèmes existe, le texte du poème analysé dans cette étude est prise de l'édition originale de 1817 dans sa version électronique sur Google Books.

Le poème : « Maygrün » et son cycle de chansons, « Mayglöckchen »

Le poème « Maygrün » apparaît à peu près au centre du cycle de chansons « Mayglöckchen », que von Chézy a écrit en 1816 avec son ami le Graf Georg von Blankensee, qui, à cette époque, louait une chambre dans le même bâtiment qu'elle à Berlin (Wilhelm von Chézy 104). Von Blankensee, qui était lui aussi poète, présentait avec enthousiasme von Chézy aux autres artistes qu'il connaissait, y inclus le poète Wilhelm Müller et le peintre Wilhelm Hensel (qui se maria plus tard avec Fanny Hensel, la sœur du compositeur Felix Mendelssohn) (Wilhelm von Chézy 104).

Le cycle de poèmes qui comprend « Maygrün » a été publié l'année suivante, en 1817, dans le recueil de von Chézy, *Auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*. Le cycle comprend presque trente poèmes identifiés pour la plupart par leur forme, dont plusieurs « Sestinen », « Terzinen », sonnets, rondels, Lieder, « Glossen », ainsi qu'une « Volkssage ». Il y a un prologue et un épilogue et tous les poèmes traitent les thèmes de l'amour, du printemps, et des fleurs.

Le poème original

Maygrün

- 1 Maygrün, Maygrün, zartes Grün,
 Wer dein Licht zuerst empfunden,
3 Hat die Hoffnung grün umwunden,
 Süßer als der Blumen Blühn!
- 5 Lichte Rose purpurhelle
 In des Thauens Perlenwelle
7 Duft und Gluthen, milder Schein,
 Grün kann nun nicht Rose seyn.
- 9 Alles kann nicht Rose seyn,
 Alles kann nicht Liebe geben,
11 Doch das grüne Waldesleben
 Giebt den rechten Wonnesein!
- 13 Hoffnung lebt wo Liebe glüht,
 Hoffnung will die Liebe bringen,
15 Wie auf lichten Waldesschwingen
 Maygrün kündet Rosenblüth!

Helmina von Chézy und Georg Grafen von Blankensee,
aus ihrem Liederspiel „Mayglöckchen“ (1816)

Source : Von Chézy, Helmina. *Neue auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*. Zürich:
Joseph Engelmann, 1817.

Interprétation

Une analyse du poème original en ce qui concerne sa *musicalité*, ses *qualités visuelles*, et son *contenu*, avec une discussion de ce qu'il y a de romantique dans ces qualités et comment ces qualités contribuent au *sens* que je veux exprimer dans ma traduction finale.

Genre et forme

Le titre du poème révèle son genre, la chanson de mai, et sa particularité, la couleur verte. Le genre de la chanson de mai, célébrant le printemps et très souvent l'amour, est traditionnel, voire folklorique, et presque universel. La forme de cette chanson suit la tradition allemande. Elle est en *Liedform*, « la forme d'une chanson », qui proscrit quatre quatrains avec quatre accents dans le vers, ici trochaïques. La rime est essentielle et le schéma de rime est régulier, à une exception près, que je discuterai plus tard. La forme est simple, facile à mémoriser et à reconnaître : au seul regard la lectrice allemande saura que ce poème est un poème lyrique, une chanson.

Histoire et thèmes

Un court résumé de l'« histoire » du poème, de ce qui se passe, aidera à comprendre l'interprétation qui suit. Dans la première strophe, le moi lyrique célèbre le « vert de mai », la louant comme plus doux que les fleurs. Le vert de mai est lumineux, et sa lumière a la puissance de donner l'espoir. Dans la deuxième strophe, le moi lyrique s'aperçoit d'une fleur, une rose « de pourpre clair », dans la rosée : par le parfum et la lueur de cette rose, le moi lyrique conclut que « la rose » (probablement les roses de mai en général) « ne peut maintenant pas être vert ». Dans la troisième strophe, le moi lyrique généralise encore plus pour exprimer une hésitation, à savoir, que « Tout ne peut être une rose » et que « tout ne peut donner l'amour ». Ces hésitations sont pourtant balayées par la « lueur de délice » donnée par le vert de mai. Dans la quatrième strophe,

le moi lyrique dit que l'espoir est l'équivalent du vert de mai, et que l'espoir « veut apporter l'amour » tout comme le vert de mai apporte les fleurs, « la floraison des roses ». Les grands thèmes du poème sont l'espoir et l'amour de l'un côté, et la métaphore de la rose dans le bois fleurissant de l'autre.

Les deux espaces et la rime

La première strophe installe les deux espaces du poème, celui naturel, matériel, et extérieur de la rime A, et celui personnel, émotionnel, et intérieur de la rime B. Comme les rimes sont embrassées, le monde matériel de la rime A encercle le monde émotionnel de la rime B, belle expression visuelle du contenu. (La seule exception, à laquelle on reviendra, est dans la deuxième strophe.) Dans ces deux espaces il y a plusieurs « joueurs » qui ont différents degrés d'autonomie, des plus faibles (« Licht », lumière, et « Blumen Blühn », la floraison des fleurs) jusqu'au plus forts (« Hoffnung », espoir). Mais les deux joueurs les plus importants correspondent aux espaces : le « Wer » et le « Maygrün ». Le « Wer », que l'on peut traduire littéralement par « celui qui », est l'individu qui vit les expériences émotionnelles communiquées dans le poème : le moi lyrique. Le « Maygrün » ou le « vert de mai » est le pouvoir naturel qui rend possible ces expériences émotionnelles. Structurellement, la rime embrassée, qui permet que le vert de mai encercle le moi lyrique, ainsi que la position première du vert de mai, semblent donner à cet aspect naturel le pouvoir supérieur.

Le moi lyrique adresse une apostrophe au vert de mai au début du poème, puis continue à narrer le poème d'un point de vue omnipotent. Cette façon de structurer la voix du poème complique l'hierarchie (la nature, aussi forte soit-elle, ne gagne son pouvoir que par les mots du moi

lyrique) et encourage la lectrice à faire l'expérience des émotions poétiques ensemble au moi lyrique.

L'alternance des deux actes de voir et de penser forme une autre couche du poème, qui change de manière différente que les espaces naturels et personnels et la rime. Chaque acte est présent dans chaque strophe, mais dans la première et la deuxième strophe, la vue est dominante, et dans la troisième et la quatrième, la pensée. On pourrait même dire que l'alternance de la vue et de la pensée suit un schéma. Dans les deux strophes de la première moitié du poème on a :

vue
vue
vue
pensée

et dans les deux strophes de la seconde moitié du poème :

pensée
pensée
vue
pensée.

Dans l'ensemble, ce schéma montre que les actes de voir et de penser sont inextricables, donnant naissance l'un à l'autre. L'individu qui voit la nature et la considère pense inévitablement à l'espoir, ce qui lui fait voir de plus belles choses, et ainsi de suite. On pourrait nommer la vue et la pensée deux points de vue différents desquels le moi lyrique voit et dicte le poème.

On a dit que la deuxième strophe fait exception dans le schéma de la rime. Elle est la seule à contenir des rimes suivies (CC/DD). Elle est aussi la seule à se concentrer intensément sur une seule image : la rose. L'intensité vient surtout des trois premiers vers de la strophe (5 à 7), qui

illustrent chacun une partie différente de la rose (sa couleur, son reflet dans la rosée, son parfum et sa lueur) mais qui n'ont pas de lien grammatical avec le dernier vers de la strophe (8), le seul à avoir un sujet et un verbe. Les trois premiers vers deviennent alors des propositions subordonnées, des ornements du dernier vers. La lectrice doit tirer elle-même la conclusion, quoi qu'elle soit, de la grammaire étrange de cette strophe.

Les effets phonétiques

L'assonance et l'allitération sont fréquentes dans tout le poème. Particulièrement remarquable est l'assonance des sons « ü » et « u », sauf dans la troisième strophe. Ces sons sont répétés si souvent sans doute en relation au mot « grün » (« vert ») tellement importante au message du poème. L'allitération s'allie avec l'anaphore et la répétition dans les deux premiers vers de la troisième et de la quatrième strophe (« Alles/Alles » et « Hoffnung/Hoffnung » ainsi que la répétition du mot « Liebe ») mais se trouve tout aussi souvent au sein d'un vers (« Blumen Blühn », 4) ou dans deux vers voisins (« Waldesleben » et « Wonneschein » dans les vers 11 et 12). L'effet de toutes ces ressemblances phonétiques est d'accentuer la rime et, là où l'assonance ou l'allitération tombe sur une syllabe accentuée, le mètre. L'assonance et l'allitération aident aussi à créer le rythme du poème, en introduisant un « tempo » intérieur à la langue (l'allusion est ici à la théorie de Reuven Tsur selon laquelle l'oreille entend des espaces égaux entre les sons allitératifs, même quand ils ne le sont pas (175-176). L'allitération aide aussi à intensifier les images (« Blumen Blühn », dans le vers 4, est plus fort que l'un ou l'autre mot seul).

L'assonance est particulièrement forte dans la deuxième strophe. Tous les mots du premier vers (vers 4) et le mot rimant du deuxième finissent en « -e ». Comme toutes ces assonances tombent sur les syllabes inaccentuées, elles s'effacent un peu, et les fins « -es » et « -ens » finissent par

sonner comme elles. L'alternance entre syllabes accentuées et fins en « -e » quasi effacées donne l'effet d'une ondulation, suggérée ou renforcée par le mot « Perlenwelle » du texte. Comme la rime suivie et cette séquence d'assonances ne se produit nulle part d'autre dans le poème, il semble probable que le poète ait voulu créer cet effet pour lier le son avec l'image, autrement dit, le son avec le sens.

Le « noyau » du poème

Quel est le centre de ce poème à nombreuses tiges ? Entre les multiples joueurs de l'histoire, le point de vue changeant, et la cascade d'effets phonétiques, le poème contient un « noyau », un message », qui reste le même. Ce noyau se trouve exprimé le plus clairement au vers 8, à la fin de la deuxième strophe. Après l'apparence de la rose dans la rosée, le moi lyrique conclut que « la rose ne peut maintenant pas être verte ». Ce message est étroitement lié avec une autre idée, exprimée dans le mot qui le précède immédiatement : « Schein », à la fin du vers 7. Ce mot veut dire « lueur », mais veut dire aussi « semblant » ou « apparence », suggérant que le « Schein » de la rose n'est pas que sa lumière matérielle, mais quelque lumière symbolique. On pourrait même dire que ce « Schein » qui entoure la rose est la lumière de mai, le « Licht » émotionnel et intérieur de la première strophe, qui fait naître l'espoir et qui fait fleurir l'amour. Le « Schein » est un « semblant » ou une « apparence » parce qu'il fait référence à un monde émotionnel qui n'est pas tactile, qui n'apparaît que si l'on perçoit une réalité au-dessus du monde matériel.

Or ce noyau gravite autour de son contraire, exprimé dans la prochaine paire de vers : « Tout ne peut être une rose, / Tout ne peut être amoureux. » Le message de joie et d'espoir a un côté noir, de désespoir et de manque. Mais le moi lyrique ne permet pas au poème de stagner. Comme le mois de mai, comme la rose, inévitablement le poème tourne son dos à l'hiver du désespoir avec

le mot « Doch » (« Mais »), reconnaissant la vérité du contraire mais embrassant activement la joie. L'allitération de « Waldesleben » et de « Wonnesein » accentue la longueur de ces mots et les fait résonner après les courts mots hésitants des vers 9 et 10.

La double allitération-anaphore de « Hoffnung » finit d'effacer le doute structurellement, en remplaçant les deux « Alles kann nicht » de la strophe précédente. Le mot « Liebe » se répète dans la même position que dans le vers 10, mais à présent l'amour « luit » (le mot allemand « glüht » est très fort, insinuant que la lumière de l'amour est plus forte encore que celle de l'espoir). (Pour mieux comprendre la relation, je suggère une autre métaphore naturelle : l'espoir est la pluie, l'amour les fleurs que la pluie nourrit). Le poème finit en récapitulant ce thème avec des métaphores de la nature: l'espoir est le vert de mai, qui annonce la floraison des roses, ou l'amour. Voilà enfin expliqué pourquoi la lumière du mai, l'espoir, est plus douce que les fleurs : parce que c'est elle qui contient la promesse, et donc la capacité de nier le doute. Sans l'espoir, il n'y aurait pas de fleurs. C'est le « message » du poème. Et ce n'est pas étonnant que le poème ait tant de répétitions, car dans cette dernière strophe on apprend que « l'espoir vit où l'amour luit » : l'amour nourrit à son tour sa mère l'espoir, et le cycle peut recommencer.

Mais le vrai noyau du poème n'est pas simplement le message « Sans l'espoir, il n'y aurait pas de fleurs ». Pour comprendre ce message, le moi lyrique doit percevoir le semblant de la rose, la lumière de mai : elle doit accepter l'espoir sans le voir directement. On pourrait dire que la rosée est une sorte de miroir, même un miroir de cristallomancie. L'idée d'une perception au-delà du monde matériel, d'une vision « pure » et surréelle n'est pas déplacée dans le romantisme allemand, et elle se trouve ici exprimée sans sensationnalisme, si subtilement en fait qu'à la

première vue, il est facile de manquer les nuances de la deuxième strophe. Sans doute cette complexité est-elle voulue par les auteurs, qui manipulent un vocabulaire simple et des effets phonétiques presque hypnotisants (la répétition des mots et des sons) pour créer une euphonie qui célèbre à la fois le superficiel et le profond dans l'expérience du printemps et de l'amour.

Traduction littérale

Vert de mai

- 1 Vert de mai, vert de mai, vert délicat,
Celui qui sent le premier ta lumière
3 a embrassé le vert* espoir,
plus doux que la floraison des fleurs!

*ou, si l'on comprend « grün » en tant qu'adverbe, « de façon verte »

- 5 Lumineuse rose de pourpre clair
dans l'onde perlée de la rosée
7 parfum et ardeur, douce lueur,
la rose ne peut maintenant pas être verte.

9 Tout ne peut être une rose,
tout ne peut donner l'amour,
11 cependant la vie verte du bois
donne la bonne lueur de délice !

13 L'espoir vit où l'amour luit,
l'espoir veut apporter l'amour,
15 comme sur les ailes clairs du bois
le vert de mai annonce la fleur* de la rose !

*ou, moins probablement, « floraison » (« Blüth » (orthographe moderne « Blüte » peut indiquer l'un ou l'autre))

Traduction musicale

Vert de mai

- 1 Tendre vert du mois de mai,
 qui connaît ta douce lueur
3 plus douce que la jeune fleur
 embrasse l'espoir clair et frais !
- 5 Rose vive, lumineuse,
 dans l'onde de rosée perlée,
7 parfum et flamme, douce lueur,
 pour rester verte a trop d'ardeur.
- 9 Tout ne peut être amoureux,
 Tout ne peut fleurir en rose,
11 Mais la vivante verdure ose
 paraître pour rendre le bois joyeux !
- 13 L'espoir habite où l'amour luit,
 L'espoir veut amener l'amour.
15 Le vert de mai léger à l'aile
 dit que la rose ainsi fleurit !

Commentaires sur la traduction

Mes commentaires suivent cette structure :

Traduction littérale : Problèmes de musicalité

J'exposerai, strophe par strophe, les problèmes de musicalité les plus importants. Quelles qualités musicales ou visuelles, quels éléments du contenu sont perdus dans la traduction littérale ? Perd-on des équivalences entre le son et le sens qui sont importants pour comprendre ou pour entendre le poème ? D'un autre côté, que révèle la traduction littérale (y a-t-il par exemple une allitération fortuite qui suggère une façon de préserver une part de la musique originale) ?

Traduction musicale : Solutions

Comment ai-je réussi à préserver les qualités musicales de l'original ? Quelles qualités musicales que je désirais garder fallait-il rejeter ? Pourquoi ai-je fait ces choix ?

Titre et première strophe

Original

Traduction littérale

Traduction musicale

Maygrün

Vert de mai

Vert de mai

- | | | | |
|---|--|--|--|
| 1 | Maygrün, Maygrün, zartes Grün,
Wer dein Licht zuerst empfunden,
3 Hat die Hoffnung grün umwunden,
Süßer als der Blumen Blühn! | Vert de mai, vert de mai, vert délicat,
Celui qui sent le premier ta lumière
A embrassé le vert* espoir,
Plus doux que la floraison des fleurs! | Tendre vert du mois de mai,
Qui connaît ta douce lueur
Plus douce que la jeune fleur
Embrasse l'espoir clair et frais ! |
|---|--|--|--|

**ou, si l'on comprend « grün » en
tant qu'adverbe, « de façon verte »*

Traduction littérale : Problèmes de musicalité

Mots composés : Allitérations et assonances

Le mot composé central du poème, « Maygrün », devient « vert de mai » quand on le traduit littéralement. Alors que « vert de mai » sonne bien comme titre, suggérant même un rythme trochaïque avec le son « de » qui s'efface au milieu (comme une syllabe inaccentuée), la répétition de l'expression entière est en trop dans le premier vers . Elle rend le vers trop long et le surcharge du même son sans être euphonique. Dans la traduction, il faudra préserver l'assonance des « ü » est l'allitération des « g » d'une autre façon.

Longueur des vers et des expressions : Rythme

Les autres vers sont également trop longs et trop lourds. Ils ne sonnent pas comme des trochées, ni même joyeux ou chantants, et ils ne mettent pas les idées principales de « Licht » (« lumière ») et de « Hoffnung » (« espoir ») en relief car il faut lire trop de mots qui n'engagent pas l'imagination (comme « qui », « le », « a ») avant d'y arriver.

La syntaxe du deuxième vers, qui commence avec « Celui qui », semble pompeuse et trop philosophique, sans doute parce que le français a besoin de deux mots pour exprimer ce que l'allemand accomplit avec le seul « Wer ».

Ambiguïté du vocabulaire : « Grün » comme adjectif ou comme adverbe ?

La traduction du mot « grün » cause un autre problème dans le troisième vers, où le mot original peut être un adjectif ou un adverbe. Or l'adverbe français équivalent, « vertement », veut dire « vivacement », ce qui implique des émotions qui ne sont pas présentes dans le mot allemand. J'ai choisi alors de lire « grün » comme adjectif. Cette interprétation est possible dans le poème allemand, bien que l'adjectif allemand se trouverait alors dans une position française, après le nom. Lire « grün » comme adjectif me semble préférable parce que le vert est une couleur traditionnellement associée avec l'espoir et parce que l'inversion du nom et de l'adjectif est une technique simple qui préserve le rythme du poème et qui correspond avec le sens de mouvement et même de mysticisme donné par l'interaction des niveaux imaginaires et matériels du poème (voir l'Interprétation). Si l'on veut interpréter « grün » comme adverbe, il faut alors être plus précis et dire « de façon verte », locution un peu étrange.

Rime

L'absence de la rime est un autre problème inévitable dans une traduction littérale, mais son manque révèle que la rime est un élément structurel important. Les mots qui riment sonnent le même, mais ils ont aussi la même apparence. Dans l'original, ils guident l'œil et lui montrent quels vers appartiennent ensemble : la plupart du temps ce sont des rimes embrassées, mais la deuxième strophe se démarque par ses rimes suivies. Les rimes ne sont pas des fioritures, mais des éléments essentiels de la structure du poème, et il faut les garder si possible dans la traduction musicale.

Mots composés : Allitérations et assonances

Pour le titre, qui est notre entrée dans le poème, la fidélité s'impose, et la traduction littérale de « Vert de mai » en préserve le sens et (comme nous l'avons dit ci-dessus) un peu du rythme trochaïque. J'ai considéré quelques autres possibilités, surtout « Bois de mai », mais le changement n'est pas suffisamment justifié, alors j'ai choisi la solution la plus simple. Quant à la répétition de « vert de mai » dans le premier vers, je n'en ai gardé que l'instance initiale, que j'ai divisé en introduisant une assonance sur « m » (« mois de mai ») pour capter la musique originale provenant de la répétition des sons par un autre moyen.

Longueur des vers et des expressions : Rythme

J'ai mis en place un mètre pour réguler la longueur des vers. Comme le vers français est surtout syllabique et le vers allemand accentuel, il est impossible de choisir un mètre « équivalent » comme on pourrait le faire en traduisant, par exemple, en anglais (il ne faudrait alors que garder le tétramètre trochaïque). Pour imiter le tétramètre trochaïque avec un vers syllabique, j'ai considéré chaque pied du mètre accentuel comme contenant deux syllabes (accentuée et inaccentuée), pour obtenir la somme totale de huit. L'équivalence est alors un octosyllabe, un vers de huit syllabes, pour un tétramètre. Mais comme l'oreille moderne est accoutumée à une poésie plus libre, j'ai permis une alternance entre sept, huit et neuf syllabes, ce qui à son tour permet une traduction plus naturelle du contenu. Ce qui a confirmé mon choix de l'octosyllabe comme la base de départ est le fait que l'octosyllabe était un mètre très populaire dans la poésie du Moyen Âge, employée par les troubadours et les trouvères (et (Aquien 27, Martinon 21).

« Maygrün » est écrit en Liedform, ce qui est une forme inspirée par la poésie folklorique du Moyen Âge.

Ambiguïté du vocabulaire : « Grün » comme adjectif ou comme adverbe ?

J'ai résolu ce problème tout simplement en supprimant le mot, mais j'ai repris les qualités peut-être « vertes » de l'espoir (que j'ai interprétées être la jeunesse et la luminosité) dans la description « clair et frais » du vers prochain (4).

Rime

J'ai pour la plupart réussi à reproduire le son et l'aspect visuel des rimes (et j'ai réussi à garder toutes les rimes extérieures des paires embrassées, les « murs de soutien » de la structure si l'on veut). Dans les cas où je n'ai pas pu trouver de rime analogue à l'original, je l'ai laissée tomber. En trouvant une rime « parfaite », j'aurais dû sans doute tordre le sens du poème. La confusion qui en aurait découlé aurait détruit l'effet gai de la rime en faisant trop réfléchir la lectrice alors qu'elle doit trouver plaisir à l'écho de la voyelle, que je pouvais compenser autre part par des assonances et des allitérations. Quelquefois la rime et les autres effets phonétiques s'allient, comme dans cette strophe : la rime que j'ai trouvé en « ai » (« mai » et « frais ») fait une assonance dans d'autres vers avec les mots « connaît » et « clair ».

Pour obtenir la rime, il a fallu malheureusement perdre la transition directe de la « Blumen Blühn » de l'original dans la « Rose » de la prochaine strophe, mais je crois que la structure de l'ensemble guide la lectrice de manière efficace, et que pour préserver cet élément structurel du texte il aurait fallu perdre trop d'éléments musicaux.

Les possibilités d'assonance et d'allitération étaient riches dans cette strophe : quelques exemples de la traduction musicale sont « tendre » et « vert », « jeune » et « fleur » ; « lueur » et « plus » ; « embrasse » et « espoir » ; « mois » et « mai » ; « qui » et « que ». Le fait que l'assonance et l'allitération sont le plus souvent présentes dans des mots voisins de la traduction musicale rappelle heureusement von Chézy, qui écrit « Hat die Hoffnung » et « Blumen Blühn ».

Deuxième strophe

5	Lichte Rose purpurhelle In des Thauens Perlenwelle	Lumineuse rose de pourpre clair Dans l'onde perlée de la rosée	Rose vive, lumineuse, Dans l'onde de rosée perlée,
7	Duft und Gluthen, milder Schein, Grün kann nun nicht Rose seyn.	Parfum et ardeur, douce lueur, La rose ne peut maintenant pas être [verte.	Parfum et flamme, douce lueur, Pour rester verte a trop d'ardeur.

Traduction littérale : Problèmes de musicalité

Vigueur du vocabulaire (Mots composés) : Syntaxe

Le vocabulaire original est concentré, vigoureux. Il y a peu de mots dans cette strophe, et la plupart sont les noms. L'allemand permet aussi plusieurs mots composés, même un adjectif (« purpurhelle », 5). Comme on le sait de la première strophe, il faut souvent changer l'ordre des éléments d'un mot composé quand on traduit en français. Cette strophe présente une situation délicate, car l'original est dense, et il faut transmettre tout le sens sémantique et musical dans ce peu de mots sans les affaiblir par trop d'exposition. L'idéal serait de distiller les idées, de traduire les images aussi directement que possible, sans trop expliquer.

Assonance de l' « e »

Le rythme ondulant donné par l'alternance des syllabes accentuées avec les fins en « e », « es », ou « en » miroite dans l'original l'image de l' « onde de la rosée » dans le texte. Garder cette alliance son-sens est important. La traduction littérale, avec ses longs mots élégants, sonne plutôt comme un poème classique français, fait pour la déclamation théâtrale plutôt que pour une fête de printemps. Elle est belle, mais elle ne correspond pas à l'original. Il faudra simplifier dans la traduction musicale.

Rime

La rime suivie distingue la deuxième strophe des autres, mais la maintenir dans la traduction est difficile, car un vocabulaire précis est tellement important pour l'intensité des images et se prête plutôt à la rime intérieure et aux assonances qu'à la rime de fin de vers. La félicité de la rime intérieure « ardeur » / « lueur » du vers 7 suggère pourtant que ce procédé (rimes intérieures et assonances) sera une bonne solution si et quand la rime suivie ne peut pas être maintenue sans risquer des reformulations bizarres.

Appositions : Syntaxe

Le problème ici se centre plutôt sur la relation des appositions à la proposition indépendante. La phrase originale fait allusion à cette relation au lieu de l'exprimer directement (il y a même très peu de ponctuation pour aider à comprendre la relation logique de la phrase). Comment traduire cette logique implicite sans changer l'ordre des vers ? En plus, la traduction littérale n'a pas l'euphonie de l'original, car le vers 8 est trop long, et l'euphonie est la colle de la strophe. Il faut trouver une structure logique compatible avec l'assonance et les courts noms vigoureux pour recréer la musicalité originale.

Traduction musicale : solutions

Vigueur du vocabulaire (Mots composés) : Syntaxe

Les mots de la traduction littérale sont en fait très beaux et très exacts. J'en ai choisi les meilleurs, coupé ceux qu'un autre mot pouvait mieux exprimer, et j'ai tout réarrangé pour obtenir une euphonie et un rythme semblable à l'original. L'expression « de pourpre clair » étant trop lourde, je l'ai remplacée avec « vive », en pensant que la rose elle-même décrit sa couleur et

que l'important dans « de pourpre clair » est la brillance, non pas le teint. Dans le deuxième vers de la strophe j'ai réarrangé les mots, transférant l'attribut de « perlée » à la rosée elle-même. Ce changement de syntaxe ne trouble pas l'image, et l'assonance des mots « rosée perlée » qui en résulte préserve la vigueur du vocabulaire ainsi que l'assonance des « e ».

Assonance de l' « e »

La résolution du problème de vocabulaire résout également ce problème, pour la plupart et par un heureux hasard. Le mot « vive » finit en « e » tout comme « rose », et dans « lumineuse » il y a l'ombre d'un « e » dans la diphtongue « eu » et une assonance en « s » avec « rose ». Les mots appartiennent ensemble phonétiquement et (comme la plupart viennent de la traduction littérale) en ce qui concerne le sens.

Rime

Comme prévu, il a été impossible de reproduire toutes les rimes suivies. J'ai compensé avec l'heureuse paire « rosée perlée » à la fin du vers 6 et les nombreuses assonances dans la strophe (dont le « f » en « parfum et flamme », et le « p » dans « parfum » et « pour »), qui préservent bien le son général de la strophe. J'ai pu maintenir la deuxième rime suivie en changeant la position du mot « ardeur » de sa position dans la traduction littérale, un tour rendu possible par la solution aux trois appositions, qui, en faisant de toute la strophe une phrase, a permis qu'une partie du troisième vers s'ajoute plutôt au quatrième.

Appositions : Syntaxe

Pour pouvoir traduire le contenu des vers originaux dans le même ordre, j'ai révélé la logique implicite des appositions avec les mots « pour » et « trop ». Ce changement a rendu possible

aussi d'employer des mots plus courts et directs dans le vers dernier. Il est quand même dommage que l'équivalence de structure avec le prochain vers (le premier vers de la troisième strophe) ne puisse pas être préservée.

Troisième strophe

	Alles kann nicht Rose seyn, Alles kann nicht Liebe geben, 11 Doch das grüne Waldesleben Giebt den rechten Woneschein!	Tout ne peut être une rose, Tout ne peut donner l'amour, Cependant la vie verte du bois Donne la bonne lueur de délice !	Tout ne peut être amoureux, Tout ne peut fleurir en rose, Mais la vivante verdure ose paraître pour rendre le bois joyeux !
--	--	---	--

Traduction littérale : Problèmes de musicalité

Vocabulaire « plat » (Mots composés) : Allitérations et assonances

Il y a en fait très peu de problèmes remarquables dans la traduction littérale de cette strophe, mais dans la deuxième moitié de la strophe les mots littéraux ne sont pas aussi forts que leurs équivalents dans l'original. « Waldesleben », un mot composé, contient dans ses connotations non pas seulement les feuilles et les vignes de la verdure, mais les animaux qui y vivent. De même, « Woneschein » contient dans ses allitérations et assonances avec le mot « Waldesleben » les mêmes connotations joyeuses, qui sont perdues dans l'expression « lueur de délice », qui ne correspond pas musicalement à l'expression parallèle « la vie verte du bois ».

Manque de rythme et de rime

La fadeur du vocabulaire est accompagnée par une absence de rythme et de rime. Évidemment que l'absence de rime n'est pas la faute de la traduction littérale, mais elle est particulièrement problématique ici parce qu'elle souligne l'absence de rythme. On dirait qu'il y a trop de mots dans la deuxième moitié de la strophe. (Étrangement, c'est l'expression la plus absurde quant au sens – « *donne la bonne lueur de délice* » - qui produit le son le plus vigoureux.)

Vocabulaire « plat » (Mots composés) : Allitérations et assonances

J'ai résolu ce problème surtout en résolvant le problème de rythme et de rime (voir ci-dessous), mais aussi en introduisant des mots plus spécifiques qui expriment une idée pareille à celle exprimée par les mots littéraux, comme « vivante verdure » pour « vie verte ». Remplacer « donne » par « paraître » a permis une allitération avec « pour » qui a rétabli les assonances si importantes à la musique de ces vers.

Manque de rythme et de rime

La solution à ce problème était de réarranger les mots, tout comme j'avais dû le faire dans la strophe précédente. Il a fallu changer la position de « rose » et d'« amour » (devenu « amoureux ») dans les deux premiers vers de la strophe, mais je pense que l'on gagne plus, d'un point de vue musical, que l'on ne perd avec le changement de syntaxe. À présent la strophe sonne joyeuse, et cet état d'esprit est nécessaire pour chasser le doute qui survient dans la première moitié de la strophe. C'est ici qu'on voit le son exprimant le sens plus que ne le fait la syntaxe.

J'ai également ajouté plusieurs assonances pour donner aux vers un rythme propre, comme dans le dernier vers les « r » de « paraître pour rendre ». Quelques autres félicités sonores provenant de la nouvelle situation des mots ont donné un coup de main, tels les « oi » de « bois joyeux » qui finissent la strophe (en faisant penser à l'appel des oiseaux, effet nouveau à la traduction mais pas déplacé).

Quatrième strophe

	Hoffnung lebt wo Liebe glüht, Hoffnung will die Liebe bringen,	L'espoir vit où l'amour luit, L'espoir veut apporter l'amour,	L'espoir habite où l'amour luit, L'espoir veut amener l'amour.
15	Wie auf lichten Waldesschwingen Maygrün kündet Rosenblüth!	Comme sur les ailes clairs du bois Le vert de mai annonce la fleur* de	Le vert de mai léger à l'aile dit que la rose ainsi fleurit !
		[la rose !	

**ou, moins probablement, « floraison » (l'orthographe moderne
« Blüte » peut indiquer l'un ou l'autre)*

Traduction littérale : Problèmes de musicalité

Longueur des vers (Mots composés) : Rythme

Le problème constant des mots composés revient sous la forme de trop de longueur. Le dernier vers de la strophe et du poème ne contient que trois mots, dont deux mots composés. La traduction littérale les inverse avec un « de » et rend ainsi le vers beaucoup trop long (dix mots). Dans le quinzième vers également, la traduction littérale de « Waldesschwingen » (« les ailes clairs du bois ») s'étend sur la plus grande partie du vers sans y prêter l'allitération ou l'assonance de l'original.

Structure : Syntaxe et rythme

La traduction littérale du mot comparatif « comme » cause aussi trop de longueur. Or ce mot est essentiel au sens de la strophe, qui compare le monde émotionnel et intérieur décrit dans ses deux premiers vers avec le monde naturel de la rose et du bois dans les deux vers derniers. La traduction doit répondre aux deux besoins de rythme et de sens.

Longueur des vers (Mots composés) : Rythme

C'est dans le dernier vers que j'ai le plus dévié de la traduction littérale, mais en employant des techniques déjà utilisées dans d'autres strophes. Tout d'abord j'ai changé la position du mot composé « vert de mai », le mettant au début du vers précédant (ce choix a changé la structure, comme on le verra), puis j'ai séparé le mot composé « Rosenblüth » en un nom (« la rose ») et un verbe (« fleurit »). J'ai gardé ainsi le sens de chaque mot composé, mais j'en ai réarrangé les sons pour mieux en exprimer le sens musical.

J'ai traduit « Waldesschwingen », un mot peu fréquent et imagitatif (une recherche Google (effectuée le 27 mars, 2013) n'obtient que trois résultats). De « Schwingen » j'ai pris l'idée de la légèreté et de « ailes » l'image, pour produire la description du vert de mai comme « léger à l'aile ». Le bois disparaît complètement, devenant, logiquement, une partie du vert de mai.

Structure : Syntaxe et rythme

Au lieu de révéler la logique structurelle, comme je l'ai fait dans la deuxième strophe, je l'ai rendue implicite en omettant le mot comparatif (« Wie », 15). Dans la traduction musicale, chacun des trois premiers vers de la strophe commence avec l'article « Le » ou « L' », et cette anaphore fortuite aide à faire la connexion.

Résumé

Le problème le plus fréquent a été celui des mots composés, qui sont communs en allemand mais qui deviennent souvent trop lourds traduits en français. D'autres problèmes clés ont été le manque de rime et de rythme, éléments fondamentaux de la musicalité de l'original, ainsi que quelques problèmes structuraux plus spécifiques, concernant les appositions dans la deuxième strophe et le comparatif « comme » dans la quatrième strophe.

Les solutions ont été de réarranger les mots et de distiller le sens pour résoudre le problème des mots composés (en choisissant, pour exemple, un synonyme au lieu de la traduction soi-disant neutre d'un mot original, ou en supprimant un mot dont le sens s'exprime dans un mot qui apparaît autre part dans la strophe) ; de mettre en place un rythme et une rime réguliers mais pas rigides pour résoudre les problèmes de rythme et de rime ; et de révéler ou dissimuler la logique syntactique pour résoudre les problèmes de structure.

Ni les problèmes ni les solutions n'ont été très compliqués, mais ont nécessité une appréciation de la totalité de la musicalité du poème et une intuition pour les mots et les structures qui sonnent le mieux tout en exprimant le sens littéral révélé par la traduction littérale et l'interprétation. La simplicité du processus empêche la traduction musicale de se concentrer trop sur un seul élément musical en identifiant des problèmes de musicalité précis et en suggérant des solutions précises.

Marceline Desbordes-Valmore : „Dors ma mère“ (1830)

Biografie

Marceline Desbordes-Valmore ist viel bekannter als Helmina von Chézy, gelobt seit ihrer Lebenszeit von einer Reihe der großen Namen der französischen Literatur: Balzac, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Saint-Beuve, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, et Louis Aragon (Lamblin 4). Auch heutzutage wird sie als „die einzige Frau, die wohl in nahezu allen französischen Lyrikanthologien vertreten ist,“ bekannt (Coenen-Mennemeier 34). Meistens ist sie dafür bekannt, viele Gedichte über eine unglückliche Liebe geschrieben zu haben, die „an die Lyrik der Troubadoure“ aber auch an den Symbolismus denken lassen (Coenen-Mennemeier 37). Viele Kritiker sagen sogar, dass die Liebe nicht nur das Werk, aber auch „the entire existence of Marceline Desbordes-Valmore“ bestimmt hat (Bishop 2), was vielleicht dazu geführt hat, dass es viele biografische Werke über die Dichterin gibt, aber nicht so viele kritische Analyse ihres Werks.⁹ Es gibt jedoch mehrere moderne Ausgaben ihrer Gedichte, darunter auch die *Poésies complètes* von Bertrand Guégan ausgegeben, aus dem der Text des Gedichts in dieser Studie genommen wird.

Desbordes-Valmore, 1786 in Douai geboren (einem kleinen Dorf im Nordwest Frankreichs), kannte eine schwierige Kindheit: ihre Familie ist arm, ihre Mutter stirbt bei einer Reise in Guadeloupe als sie sechzehn Jahre alt ist (Bishop 1). Nach ihrer Rückkehr in Frankreich, arbeitet Desbordes-Valmore als Sängerin der opéra-comique und als Schauspielerin bis 1823 (Lambin 5). Sie erlebt mit zwanzig eine unglückliche Liebe zu Henri de Latouche, heiratet 1817

⁹ Als Beispiele der Biografien können wir zitieren den in zwei Bänden ausgegebenen *Le siècle des Valmore* von Francis Ambrière (1987), oder auch Lucien Descaves *La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore* (1898), dessen Titel die frühe Sorge um das emotionelle, persönliche Leben der Dichterin.

den Schauspieler Prosper Valmore, hat mit dem Geliebten ein Kind, das stirbt, und mit ihrem Mann vier Kinder, von denen zwei sterben (Bishop 1-2). Trotz ihr hartes Leben, hat sie eine Leidenschaft für das Lernen, und obwohl sie nur drei Jahre lang als Kind eine traditionelle Bildung bekommt, ist sie das Leben lang Autodidaktin (Lamblin 5). Vielleicht daher stammt der Eindruck der Kritikern, dass ihre Verse natürlich, imperfekt, spontan sind, ohne Technik (Bishop 18). Zwar schrieb sie keine theoretische Werke, aber sie führte Neuerungen in die französische Lyrik ein, indem sie ungerade Verse verwendete (Délot 89).

Viele Gedichte von Desbordes-Valmore wurden geschrieben um vertont zu werden, oder wurden wegen ihrer „musique particulière“ vertont (Lamblin 4). Saint-Beuve erwähnt zusammen die Spontaneität und die Musikalität ihrer Verse wenn er sagt, „elle chante comme l’oiseau chante » (quot. in Délot 89). Von den vertonten Gedichten, viele waren Romanzen, auf Einzelblätter durch Lithographie gedruckt für bürgerliche *salons* (Lamblin -7). Eine Freundin von Desbordes-Valmore, Pauline Duchambge, hat viele von ihrer Gedichte vertont; neben mehreren anderen Zeitgenossen waren auch große Komponisten dabei, darunter der fünfjährige Saint-Saëns (Lamblin 16) et Reynaldo Hahn, Gioacchino Rossini, César Franck. Moderne Komponisten wie der im 1968 geborene Éric Tanguy vertonen noch ihre Gedichte. Desbordes-Valmore selber hat ein paar ihrer Romanzen vertont (Lamblin 6) ; ihre Vertonung von « L’alouette » wird auf dem CD *Les compositeurs de Marceline Desbordes-Valmore* von der gleichfalls aus Douai stammenden Sängerin Françoise Masset gesungen. Um bei ihrer Dichtkunst und Vertonungen zu helfen, spielte Desbordes-Valmore Gitarre, die sie neben dem Singen übte, denn sie hatte „un don naturel“ für die Musik, wie der französische Komponist Grétry, für den sie gearbeitet hat,

sagte (Lamblin 5). Die Musik ist also eine feste Begleiterin des Lebens und des Werks von Desbordes-Valmore.

Das Gedicht: „Dors ma mère“

Das Gedicht „Dors ma mère“ wurde 1830 in der Gedichtsammlung *Les pleurs* veröffentlicht.

Das originale Gedicht

Dors ma mère.

- 1 O ma vie,
 Sans envie,
 J'ai vu le palais du roi ;
 Ma chaumière
5 M'est plus chère
 Quand j'y suis seule avec toi !

 Au village,
 Le jeune âge
 N'est heureux que par l'Amour ;
10 Fuis la ville ;
 Trop facile,
 Tu m'oublieras à la cour.

 D'une reine
 Souveraine
15 L'empire a-t-il plus d'appas ?
 Ton image
 Est l'image
 Qui devance ou suit mes pas.

 Reviens vite !
20 Tout m'agite :
 Eh quoi ! je suis seule encore !
 Viens, mon âme,
 De ma flamme
 Partager le doux transport.

25 L'heure sonne,
 Je frissonne.
 Voici l'instant du retour.
 Moins sévère
 Dors, ma mère,
30 Et laisse veiller l'Amour.

Marceline Desbordes-Valmore, aus ihrer Gedichtsammlung *Les pleurs* (1830)

Quelle : Guégan, Bertrand, ed. *Poésies complètes de Marceline Desbordes-Valmore*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

Interpretation

Ich analysiere das originale Gedicht hinsichtlich seiner Musikalität, seiner visuellen Eigenschaften, und seines Inhalt, und diskutiere was es an Romantischem gibt an diesen Eigenschaften. Als Teil der Analyse, diskutiere ich wie diese Eigenschaften bei dem Sinn mitwirken, den ich in der musikalischen Übersetzung ausdrücken will.

Gattung und Form

„Dors ma mère” ist ein Liebeslied, dessen Form an das französische Mittelalter erinnert ohne einer der bekannten mittelalterlichen Formen genau zu folgen. Seine Struktur besteht aus fünf sechszeiligen Strophen, die alle zwei Hälfte haben, jede mit folgender Struktur: zwei dreisilbige Verse und ein siebensilbiger Vers. Die mittelalterliche Form, der das Gedicht von Desbordes-Valmore am meisten annähert, ist der Lai des späteren Mittelalters (14. J.h.), wie Guillaume de Machaut ihn präzisiert : eine moderne Definition erklärt die Struktur des Lais als „division en deux parties de huit vers, chaque huitain se divisant lui-même en deux parties qui forment un quart de la strophe. Chaque quart de strophe, à rimes embrassées, est hétérométrique, c’est-à-dire constitué de vers de longueur différente (sept et quatre syllabes le plus souvent)” (Jean-Luc, “Notions de versification française”).¹⁰ Obwohl ich die „quart de strophe“ eher als „moitié de

¹⁰ Ein Beispiel von dieser Webseite. Wir können sehen, wie die visuelle Abwechslung der Verslänge stärker bei Desbordes-Valmore ist (teils wegen der Couplets):

Longuement me sui tenus
De faire lais,
Car d’amours estoie nus ;
Mais dès or mais
Feraï chans et virolais :
G’i sui tenus,
Qu’en amours me sui rendus
A tous jours mais.

(Guillaume de Machaut, Anfang des „Lay de Bonne Esperance“)

strophe“ sehe, hilft diese Beschreibung, die Ähnlichkeiten zwischen dem Lai und der Form von Desbordes-Valmore zu finden. Diesem Schema folgend, können wir die Struktur der Strophe in Desbordes-Valmores Gedicht neu beschreiben als: Verteilung in zwei Hälfte von je sechs Versen; jeder Sechseiler verteilt sich in zwei unebene Teile, die aus einem dreisilbigen Verspaar und einem siebensilbigen Vers bestehen. Die *hétérométrie*, oder Mehrzahl von Metren, ist fast gleich (drei und sieben bei Desbordes-Valmore, vier und sieben bei den Lais) und die visuelle Struktur wird in beiden Fällen stark geprägt von der Abwechslung der Verslänge, auch wenn die Nummer von Versen anders ist. Wir können also nicht sagen, dass „Dors ma mère“ eine mittelalterliche Form nachahmt, aber ihre Form erinnert an den spätmittelalterlichen, lyrischen Lai in Frankreich.¹¹

Titel

Der Titel des Gedichts ist ein Befehl. „Dors, ma mère“ („Schlaf, meine Mutter“), sagt das – wie man bald erfährt – verliebte lyrische Ich. Schon ahnen wir, dass das Ich sehr jung ist, weil es die Mutter immer noch als autoritative, sogar drohende Präsenz empfindet. Wir wissen außerdem, dass dieses Ich weiblich ist, dank des Adjektivs „seule“, das mehrmals erscheint. Auch wenn die meisten Befehle im Gedicht an den Geliebten gerichtet sind und ein Gefühl von freudiger, selbstbewusster Liebe ausdrücken, erscheint zuerst und (fast) zuletzt der Gedanke an die Mutter, so dass diese das Gedicht einzuklammern scheint. Doch die freie Energie des Gedichts, sogar die Frechheit, diesen Befehl an die Mutter zu geben, steht in einer Spannung zur Macht, die der Mutter durch diese Rahmung zugeschrieben zu werden scheint. Im letzten Vers sagt die Tochter: „laisse veiller l’Amour“, so dass die Liebe (l’Amour) die Mutter als autoritative und als strukturelle Figur ersetzt. Das Wort „Amour“ hat eine dreifache Stärke als betontes Wort,

¹¹ Der Klang aber ist sehr verschieden wegen des einen Reimpaars des Lais (im Beispiel oben gegeben (Fußnote 1), der Reim wiederholt sich als ABAB durch das ganze Gedicht).

reimendes Wort und als letztes Wort des Gedichts. Es bestimmt die herrschende Energie des Gedichts als die der individuellen Liebe, fortwährend trotz der Schranken der Gesellschaft.

Die Monologe des lyrischen Ichs und die Struktur des Gedichts

Das lyrische Ich, jung, weiblich, energisch und verliebt, spricht während des ganzen Gedichts. Es ist stets im Monolog, der aber oft wie ein Dialog vorkommt, meistens mit dem abwesenden Geliebten, aber auch mit sich selbst und am Ende mit seiner Mutter. Diese Gespräche bilden die innere, emotionale Ebene des Gedichts, die immer wieder mit den äußeren Themen, die der „Geschichte“ des Gedichts, abwechseln.

Jede der fünf sechszeiligen Strophen hat zwei dreizeilige Teile, und jeder Teil befasst sich mit einem eigenen Thema. Die ersten und letzten drei Zeilen einer Strophe gehören jeweils zusammen und bilden ein Ganzes, auch wenn sie getrennt sind weil sie sich mit verschiedenen Bildern befassen. Wir können die Strophen anhand der Hauptthemen seiner 10 Teile analysieren:

Strophe 1: Blick auf das Schloss (oder Besuch)/Vorliebe für die eigene „Hütte“ (*chaumière*)

Strophe 2: Souveränität der Liebe im Dorf/Reiz der Macht am Hof

Strophe 3: Herausforderung an die imaginierte, königliche Rivalin/Liebesbeweis

Strophe 4: Aufregung und Ungeduld (beim Warten auf den Geliebten)/Befehl an den Geliebten, zurückzukommen

Strophe 5: Erwartung/Befehl an die Mutter, zu schlafen + Anruf an die Liebe

Die Hauptthemen sind in der ersten Hälfte des Gedichts „Hof gegen Dorf“, in der zweiten Hälfte „Warten“, im Ganzen „Erkennung und Beweis (und auch Genuss) der Liebe“.

Dazu können wir auch noch die imaginierten Adressaten der Monologe bestimmen. Oft spricht das Ich mit sich selbst parenthetisch während sie sich zugleich an den Geliebten richtet (diese Teile können als Berichte an den Geliebten, von dem, was das Ich getan hat, gelesen werden). Anderswo spricht sie als wenn direkt zum (abwesenden) Geliebten, anderswo als wenn direkt zur Mutter. Hier ist ein Schema von Adressaten:

Strophe 1: Geliebter, Selbst (Vers 3)/Selbst (Verse 4-5), Geliebter

Strophe 2: Selbst/Geliebter

Strophe 3: Geliebter/Geliebter

Strophe 4: Geliebter (Vers 19), dann Selbst (Verse 20-21)/Geliebter

Strophe 5: Selbst/Mutter

Der abwesende Geliebte wird durchgehend adressiert; das Schema hilft dabei zu sehen, wann seine Evokation stärker wird, und wann das Ich eher an seine eigenen Gefühle denkt, oder an die drohende Mutter. Dass der Gedanken an den Geliebten die Mitte des Gedichts besetzt (Strophe 3), trägt dazu bei, dass wir die herrschende Energie des Gedichts als Liebe – Freude und Sorge – empfinden.

Von den Monologen gewinnen wir Einsichten in die emotionale Ebene des Gedichts. Die erste, zweite, und vierte Strophe besteht jeweils teils aus Apostrophen an den Geliebten, teils aus

Bemerkungen an das Selbst. Die Bemerkungen an das Selbst drücken in der ersten und zweiten Strophe eine Erkenntnis oder ein Lob der Liebe aus und sind auch als Liebesbeweis gemeint („Ma chaumière/m'est plus chère“, 4-5; „Au village/Le jeune âge/N'est heureux que par l'Amour“, 7-9), später aber bricht das Selbst in eine Klage aus („Eh quoi! je suis seule encore!“ 21), die als emotioneller Gipfel des Gedichts dient, gerade weil das lyrische Ich seine Einsamkeit erkennt, obwohl es sich nach Zusammensein mit dem Geliebten sehnt. In den letzten Strophen des Gedichts spricht das Ich weiter als wenn zu den Geliebten und letztendlich zur Mutter. Die individuelle Liebe des lyrischen Ich ist die herrschende Energie des Gedichts, aber das Liebesverhältnis des Ichs, besonders seine emotionalen Erwartungen, wird durch äußere Kräfte (die Mutter und die Gesellschaft) beeinflusst.

Reim und Klangeffekte

Es gibt in jeder Strophe drei Reime, denn alle Paare von dreisilbigen Versen reimen miteinander, sowie auch die siebensilbigen Verse miteinander. So haben wir das Reimschema AABCCB. Kein globales Reimmuster kommt vor, aber zweimal kommt „Amour“ vor im Reim der siebensilbigen Verse (Strophen 2 und 5). Der Reim der siebensilbigen Verse in der vierten Strophe klingt ähnlich wie der Reim auf „Amour“, weil er in -or endet („encore“/„transport“, 21 und 24); nur der Vokal ist anders.

Im ganzen Gedicht ist das Klangspiel sehr dicht. Die kurzen Verse mit Endreimen erheben den Gleichklang zum wichtigen strukturalen Element, und es gibt in jeder Strophe mehrere Assonanzen und Alliterationen. Manche Reimphoneme kommen auch innerhalb der Verse als Assonanzen vor (wie das „ou“ im Vers 12, „Tu m'oublieras à la cour“). Einige Phoneme dienen in derselben Strophe als Assonanzen und als Alliterationen („a“ in Strophe 2; siehe unten). Die

Anzahl von Assonanzen und Alliterationen ist erstaunlich; eine gefärbte Darstellung hilft dabei, sie zu erkennen (wir nehmen die zweite Strophe als Beispiel):

Au village,
Le jeune âge
N'est heureux que par l'Amour ;
Fuis la ville ;
Trop facile,
Tu m'oublieras à la cour.

Einige Assonanzen sind nicht genau gleich, klingen aber sehr ähnlich, wenn sie gelesen oder gesprochen werden, was uns wichtiger ist als eine perfekte phonetische Analyse. Das „i“ in „Fuis“ ist teil des Diphthonges „ui“, und das „i“ in „ville“ oder „facile“ steht alleine, aber alle „i“-Laute wirken zusammen.

Viele Klangeffekte könnten gezwungen oder falsch klingen, aber die Klangeffekte wirken natürlich, vielleicht weil viele Assonanzen in unterschiedlichen Wörtern erscheinen: in kleinen Wörtern wie den Artikeln „la“ oder „le“, in Nomen, Verben, Adjektiven und so weiter. Vielleicht lassen auch die kurzen Verse genügend Raum für das Echo zwischen den Assonanzen und Alliterationen. Anders gesagt, betont die kurze Form Wiederholungen der Laute. Der Schwung der kurzen Verse und der Wiederholungen ist gewünscht und kunstvoll.

Akzent

Die dreisilbigen Verse kommen manchmal vor, als wenn sie Teile längerer Verse wären, besonders weil sie so ungefähr halb so lang wie die siebensilbigen Verse sind. Da Verse in der französischen Dichtung mit weniger als neun Silben keine Zäsur haben müssen, ist die Analyse von Zäsuren hier nicht so wichtig, aber es gibt zwei Verse, die nennenswerte Pausen haben. Im einundzwanzigste Vers („Eh quoi ! je suis seule encore !“) und im neunundzwanzigste Vers

(„Dors, ma mère“) fällt der Akzent früh im Vers, wegen der Kraft des Ungedulds (Vers 21) oder des Befehls (29). Diese Pausen können als Analoge zu den Pausen in der reinen Musik verstanden werden. Im Französischen fällt der Akzent meistens am Ende einer grammatikalischen Gruppe (Scott 25, 27) und hier ist es nicht anders, aber die grammatikalische Gruppe endet am Anfang des Verses und nicht, wie normalerweise der Fall ist, am Ende. Der Effekt ist Überraschung und eine Verstärkung der Bedeutung des betonten Wortes.

Ähnlichkeit mit Verlaine

Das Gedicht lässt denken an Verlaines „La lune blanche“ aus seinem Liederzyklus „La bonne chanson“ (1869-1870) der aus viersilbigen Verse besteht, die, dank dem *e-caduc* am Ende jedes anderen Verses, als ein Wechsel zwischen viersilbigen und fünfsilbigen Verse klingt wenn gesungen. „La lune blanche“ ist mehrmals vertont worden, weshalb wir wissen, dass seine Musikalität schon zur Zeit seiner Entstehung empfunden wurde. „Dors ma mère“ eignet sich dank der kurzen Verse und des dichten Klangspiels vielleicht ebenfalls für Vertonungen.

Wörtliche Übersetzung

Schlaf meine Mutter.

1 O mein Leben,
 Ohne Lust
 Habe ich das Schloss des Königs gesehen;
 Meine Hütte
5 Ist mir teurer
 Wenn ich da mit dir alleine bin!

 Im Dorf
 Das junge Alter
 Ist nicht glücklich außer durch Liebe;
10 Fliehe vor der Stadt;
 Zu einfach
 Würdest du mich am Hof vergessen.

 Von einer souveränen*
 Königin
15 Hat die Gewalt mehr Reiz?
 Dein Bild
 Ist das Bild
 Das meinen Schritten vorangeht oder folgt.

* oder „hoheitlichen“

 Komm schnell zurück!
20 Alles beunruhigt mich:
 Was denn! Ich bin immer noch alleine !
 Komm, meine Seele,
 um von meiner Flamme
 den süßen Rausch zu teilen.

25 Die Stunde schlägt,
 Ich zittere.
 Hier ist der Augenblick der Rückkehr.
 Weniger streng,
 Schlaf, meine Mutter,
30 Und lass die Liebe wachen.

Musikalische Übersetzung

Mutter, schlaf.

1 Liebling mein,
 ohne Neid
sah ich des Königs schönes Schloss.
 Ich wäre lieber
5 nur mit dir
 allein in meinem kleinen Haus!

 Jugendliebe
 ist der Trieb
der herrscht und macht uns froh im Dorf;
10 Flieh die Stadt;
 zu einfach
 vergisst du mich im Glanz des Hofs.

 Die Herrscherin,
 Die Königin,
15 gibt dir mehr Reiz ihre Gewalt?
 Nein, dein Bild
 Ist das Bild
 Nach dem ich geh, das nach mir geht.

 Komm zurück!
20 Solch Unruh:
Wie denn! Bleib ich noch allein?
 Komm, mein Freund,
 Fühl die Flamme
 die mich so lieblich leis' entzückt.

25 Die Stunde schlägt,
 Ich zittre.
Jetzt kommt er jeden Augenblick.
 Sei nicht streng,
 Mutter, schlaf,
30 und lass die Liebe heimlich wach.

Kommentare zur Übersetzung

Meine Kommentare halten sich an der folgenden Struktur:

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

In meiner Analyse von der wörtlichen Übersetzung, stelle ich die wichtigsten Probleme der Musikalität jeder Strophe dar. Welche musikalischen oder visuellen Eigenschaften, welche Teile des Inhalts gehen verloren in der wörtlichen Übersetzung? Verliert man Äquivalenzen zwischen dem Klang und dem Sinn, die wichtig zum Verständnis oder zum Gehörverständnis des Gedichts sind? Andererseits, lässt die wörtlichen Übersetzung wichtige musikalische Elemente erkennen (gibt es zum Beispiel eine zufällige Alliteration, die darauf hindeutet, wie man ein Teil der originalen Musikalität bewahren könnte?).

Musikalische Übersetzung: Lösungen

Wie habe ich erfolgreich die musikalischen Eigenschaften des originalen Gedichts beibehalten?

Welche musikalischen Eigenschaften, die ich beibehalten wollte, musste ich doch vergessen?

Warum habe ich so gewählt?

Titel und erste Strophe

<i>Original</i>	<i>Wörtliche Übersetzung</i>	<i>Musikalische Übersetzung</i>
Dors ma mère.	Schlaf meine Mutter.	Mutter, schlaf.
1 O ma vie, Sans envie, J'ai vu le palais du roi ; Ma chaumière M'est plus chère Quand j'y suis seule avec toi !	O mein Leben, Ohne Lust Habe ich das Schloss des Königs gesehen; Meine Hütte Ist mir teurer Wenn ich da mit dir alleine bin!	Liebling mein, ohne Neid sah ich des Königs schönes Schloss. Ich wäre lieber nur mit dir allein in meinem kleinen Haus!

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

Verslänge und Rhythmus

Die langen Verse, die die siebensilbigen Verse nachahmen, sind zu lang und haben keinen inneren Zusammenhang. Zwar drücken sie den Inhalt des originalen Verses aus, aber sie klingen nicht wie ein Vers. Der Mangel an Metrum macht sicherlich einen Teil des Problems aus, aber nicht das ganze; denn in der musikalischen Übersetzung gibt es auch kein perfektes Metrum. Auf jeden Fall muss der Akzent eine Rolle spielen, ob durch traditionelles Metrum oder durch ein anderes Muster.

Im ersten Verspaar haben wir zufällige Alliterationen, sowie auch eine Assonanz: „Leben“ und „Lust“, und das „O“ am Anfang der Verse. In der musikalischen Übersetzung sollte diese Klangspiele bewahrt werden, auch wenn nicht in denselben Wörtern wie in der wörtlichen Übersetzung.

Auf der visuellen Seite, sind die überlangen Verse zu schwerfällig: sie dehnen die Strophe aus und zerstören die Form des Originals, die das Auge so viel Genuss gibt und die an den *Lai* des französischen Mittelalters erinnert.

Reim

Im französischen Original reimen sich alle dreisilbige Verse und alle siebensilbige Verse am Ende, und der Reim spiegelt sich auch in den Assonanzen und Alliterationen im Innern des Verses wider. In der wörtlichen Übersetzung bleiben nur die Assonanzen und die Alliterationen; wenn möglich, sollte die musikalische Übersetzung die Reime wiederherstellen.

Musikalische Übersetzung: Lösungen

Verslänge und Rhythmus

Wie in meiner Übersetzung von von Chézy, habe ich die Form des Originalen so treu wie möglich nachgeahmt, ohne so streng zu sein, dass ich die natürliche Syntax der Verse zerstören musste. Weil die Länge der französischen Verse durch Silben gemessen wird, habe ich auch im Deutschen die Silbenzahl als Maßstab benutzt. Die kurzen Verse durften von drei bis fünf (mit fünf nur einmal, im Vers 4) Silben lang sein, während alle langen Verse (außer Vers 21) acht Silben lang sind. Die Regelmäßigkeit der langen Verse hilft dabei, die Form des Gedichts zusammenzuhalten. Vers 21 zeichnet außerdem besonders aus, dass er die Klage des Selbsts mit ihren zwei Ausrufezeichen enthält und kürzer ist, nur sieben Silben enthält.

Obwohl ich an Silben gedacht habe, während ich übersetzte, gibt es in der musikalischen Übersetzung ein ziemlich starkes Metrum. Alle kurzen Verse sind zweifüßig und alle langen Verse vierfüßig; die meisten kurzen Verse sind trochäisch, die meisten langen Verse jambisch. Es gibt natürlich Ausnahme oder Varianten, und diese Varianten beeinflussen an manchen Stellen den Sinn des Gedichts. Der siebensilbige Vers „Wie denn! Bleib ich noch allein?“ („Eh quoi ! je suis seule encore !“ 21) unterscheidet sich neben Silbenzahl auch durch das Metrum,

denn er ist der einzige vierfüßige Vers, der trochäisch ist. (Es ist auch möglich, dass man den ersten Fuß der Übersetzung („Wie denn!“) als Spondeus versteht, mit zwei betonten Silben.) Dieses Metrum drückt die Überraschung und Ungeduld des lyrischen Ich aus, weshalb nicht nur die Worte und die Syntax sinnvoll sind, sondern auch die Form des Gedichts. Anderswo ersetzt der trochäische Fuß „ihre“ einen Jambus im Vers 15, wo die unerwartete Betonung der Herausforderung an die Rivalin einen schnöden Ton hat.

In der dritten und fünften Strophe, ist das erste Verspaar jambisch, ohne eine klare Bedeutung durch das Metrum auszudrücken. Diese Ausnahmen stören aber nicht, weil sie dem jambischen Unterstrom der Gedichtstruktur gehören.

Der Titel, den ich passend fand („Mutter, schlaf“) gehört zu dem Rhythmus, denn er ist trochäisch. Er imitiert auch mit seiner Zäsur nach „Mutter“ die Zäsur nach „Dors“ im Französischen (zumindest im Vers 29, und vielleicht auch subtil im Titel, obwohl es dort im französischen Original kein Komma da gibt).

Auf der visuellen Seite gelingt es der musikalischen Übersetzung ein bisschen besser, einen Unterschied zwischen den langen und kurzen Verse zu zeigen und die langen Verse nicht zu lang zu machen.

Reim

Weil ich dachte, dass innere Assonanzen in diesem Gedicht unnatürlich klingen würden, habe ich versucht doch Endreime in die musikalische Übersetzung zu integrieren. Viele davon sind unreine Reime, eher Konsonanzen („Schloss“ und „Haus“ in der ersten Strophe) oder

Assonanzen („mein“ und „Neid“ in der ersten Strophe, die auch, dank der phonetischen Zusammenhang zwischen „n“ und „d“, ein Beispiel des von Burke „cognate variation“ (oder Variationen auf verwandte Klänge) genannten Phenomens bilden).

Wo ich weder unreine Reime noch Assonanzen oder Konsonanzen finden konnte, habe ich dennoch versucht, Gleichklänge in den Wörtern am Ende des Verses herzustellen. „Freund“ und „Flamme“ aus der vierten Strophe teilen das „F“ (Alliteration), während „schlägt“ und „zittre“ aus der fünften Strophe ein „t“ teilen und durch die Variation von „s(ch)“ und „z“ verbunden sind.

Zweite Strophe

7	Au village, Le jeune âge N'est heureux que par l'Amour ; Fuis la ville ; Trop facile, Tu m'oublierais à la cour.	Im Dorf Das junge Alter Ist nicht glücklich außer durch Liebe; Fliehe vor der Stadt; Zu einfach Würdest du mich am Hof vergessen.	Jugendliebe ist der Trieb der herrscht und macht uns froh im Dorf; Flieh der Stadt; zu einfach vergisst du mich im Glanz der Hof.
---	---	--	--

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

Wortstellung (Syntax)

Die Syntax der langen Verse ist normal, aber ein regelmäßiger Rhythmus fehlt. Das Metrum und der Reim der musikalischen Übersetzungen werden viel dabei helfen.

Assonanzen (und andere Klangspiele)

Wie wir in der Interpretation gesehen haben, ist die originale zweite Strophe voller Assonanzen und anderer Klangspiele, die die Verse zusammenweben. Die wörtliche Übersetzung verliert sie meistens, außer der glücklichen Konsonanz von „Dorf“ und „Hof.“

Musikalische Übersetzung: Lösungen

Wortstellung (Syntax)

Weil ich ein bestimmtes Metrum für die musikalische Übersetzung gewählt habe, mussten die neuen Verse der Silbenzahl oder Fußzahl entsprechen. Ich habe einige wichtige Wörter in den Strophen umgestellt, damit ich die großen Themen der Strophe umreißen konnte, ohne den Klang zu verlieren. Die Idee von Liebe gehörte besser in den kurzen Versen (mehr dazu unter „Assonanzen“). Da das Wort „Dorf“ in einen langen Vers aufrückte, fügte ich auch „Hof“ (wie im Original) in einen langen Vers ein. Die Ideen des Originals werden alle ausgedrückt, aber der visuelle Eindruck ist etwas anders; die Vorhebung von „Amour“ am Ende des

zweiten Verses ging verloren. Die Konsonanz von „Dorf“ und „Hof“ gibt der Übersetzung jedoch einen guten Klang, so dass dieser Verlust legitim scheint.

Assonanzen (und andere Klangspiele)

Ich habe kleine Wörter, die viele ähnliche Vokale und Konsonanten hatten, für den Wortschatz dieser Strophe ausgewählt. So haben die Verben „herrscht und macht“ im Vers 9 eine Konsonanz auf „t“ (und Variation mit „d“); „vergisst“ im Vers 12 findet sich im „z“ (als „ts“ ausgesprochen) durch einen Chiasmus gespiegelt. Die meisten Klangspiele dieser Art wirken natürlich, aber das erste Verspaar ist eine Ausnahme: „Jugendliebe“ und „Triebe“ riskieren ein Klischee, zweifellos weil die zusammengehörenden Bedeutung der Wörter so zuckersüß vorkommt. Ich dachte aber, dass die künstlichen Reime des Originalen nicht so weit weg von Klischees sind, und dass die Übersetzung diese Tendenz vielleicht nur ein bisschen voranhebt, weil sie nicht die ganzheitliche Euphonie der Originalsprache imitieren kann. Wir werden auch in der nächsten Strophe sehen, dass die Verspieltheit der Reime ein wichtiges Element der Klangspiele des Gedichts bildet.

Dritte Strophe

13	D'une reine Souveraine L'empire a-t-il plus d'appas ? Ton image Est l'image Qui devance ou suit mes pas.	Von einer souveränen* Königin Hat die Gewalt mehr Reiz? Dein Bild Ist das Bild Das meinen Schritten vorangeht oder [folgt.	Die Herrscherin, Die Königin, gibt dir mehr Reiz ihre Gewalt? Nein, dein Bild Ist das Bild Nach dem ich geh, das nach mir geht.
----	---	--	--

* oder „hoheitlichen“

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

Reim

Es gibt zwei ungewöhnliche Reimpaare in dieser Strophe: der identische Reim von „image“ in den Versen 16 und 17 in alle drei Versionen, und (in der musikalischen Übersetzung) das erste Verspaar, deren zwei Nomina sich auf spielerische Weise reimen. Beide Reime sind extrem auffallend. Diese Verspieltheit ist eine Eigenschaft, die das Gedicht liedhaft macht. Denn beim Singen, und auch in der lyrischen Dichtung, will und erwartet man wiederkehrende Klänge. In dieser Strophe hilft der spielerische Reim auch dabei, den Zweifel des Ichs zu verjagen und (besonders durch den identischen Reim) seine gewollte Sicherheit auszudrücken.

Wiederholung

Der Reim fügt viele Wiederholungen zu dieser Strophe hinzu, aber es gibt auch eine syntaktische Wiederholung im letzten Vers der Strophe: die Wörter „devance ou suit“ folgen einander und bilden einen auffallenden Gegensatz, der wichtig ist, um die beiden „image“ grammatikalisch und als sinnvoller Teil des Satzes zu vervollkommen. Ein Bild leitet das Ich, ein zweites folgt ihr nach. Das Ich und der Geliebte sind hier grammatikalisch verbunden und es wäre schön, diesen wichtigen visuellen Eindruck in der Übersetzung zu erhalten.

Reim

Bemerkenswert ist, dass viele Reime der siebensilbigen Verse im Original eine Silbe vom längeren Reimwort in einem kürzeren Reimwort, oder alleine als entsprechendes Reimwort, wiederholen. Die Wörter „reine“ und „souveraine“ in den Versen 13 und 14 sind Beispiele davon. Wenn am Ende eines Verses ein Reim wiederholt wird, nennt man es im Französischen eine *rime couronnée* (im Deutschen ist der Schlagreim ähnlich); hier ist es fast, als ob jedes Paar von kurzen Versen eine geschnittene *rime couronnée* böte. Die Wörter „D’une reine souveraine“ bilden eine *rime couronnée* wegen der Reim auf „rein“/“raine“ in aufeinanderfolgenden Wörtern; weil die Wörter aber in aufeinanderfolgenden Versen sind, ist der Reim geschnitten. Andere Beispiele davon sind „vie“ und „envie“ in der ersten Strophe (1-2) sowie auch „appas“ und „pas“ aus dieser Strophe (15,18). Diese Reime sind visuell wie auch auditorisch auffallend, und ich wollte diese visuelle Besonderheit in der Übersetzung beibehalten: daher der Reim auf zwei weibliche Nomina („Die Herrscherin/Die Königin“), die die spielerische Wiederholung sehr schön überträgt. Eigentlich sollten die anderen Reime der Übersetzung genau so spielerisch sein, aber die Verspieltheit des Originalen geht nicht in Absurdität über (die Reimwörter sind immer syntaktisch sinnvoll), und ich musste den Sinn auch in der Übersetzung richtig ausdrücken.

Im Fall von „image“, habe ich einfach den identischen Reim beibehalten mit dem deutschen Wort „Bild.“

Wiederholung

Weil im Deutschen die passenden Wörter zu „devance“ et „suit“ eine Präposition benötigen, war es nicht möglich, die französische Syntax einfach nachzuahmen. Zwar folgen die Verben in der wörtlichen Übersetzung aufeinander – „meinen Schritten vorangeht oder folgt“ (18), aber so wird das Substantiv „Schritten“ eher hervorgehoben als die Bewegung, die man mit den Schritten vollzieht. Der Vers ist außerdem zu lang, sogar wenn man „leitet“ statt „vorangeht“ schreibt. Weil ich auch noch einen Reim oder zumindest eine Konsonanz mit „Gewalt“ im anderen siebensilbigen Vers (Tetrameter) bewahren wollte, habe ich also an das Spiel mit „nach“ und „geht“ gedacht: „Nach dem ich geh, das nach mir geht.“ Die auffällige Zäsur ähnelt für das Auge dem Effekt des Verbpaares im Original. Wir verlieren „pas“ als Substantiv, aber „gehen“ drückt dasselbe aus als Verb, und wir haben die Konsonanz auf „t“ mit „Gewalt“ damit die Struktur der Strophe stark bleibt.

Vierte Strophe

19	Reviens vite ! Tout m'agite : Eh quoi ! je suis seule encore ! Viens, mon âme, De ma flamme Partager le doux transport.	Komm schnell zurück! Alles beunruhigt mich: Was denn! Ich bin immer noch alleine ! Komm, meine Seele, um von meiner Flamme den süßen Rausch zu teilen.	Komm zurück! Solch Unruh: Wie denn! Bleib ich noch allein? Komm, mein Freund, Fühl die Flamme die mich so lieblich leis' entzückt.
----	--	---	---

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

Französische Metaphern: „âme“, „flamme“, und „transport“

Hier haben wir das Problem, dass die im Französischen üblichen Liebesmetaphern „âme“ (Geliebter), „flamme“ (Liebe), und „transport“ (Freude, Entzückung) unnatürlich klingen, wenn sie ohne Kontext wörtlich übersetzt würden. Vielleicht findet man dieselben Metaphern im Deutschen, aber in der wörtlichen Übersetzung ergeben „Seele“, „Flamme“, und „Rausch“ nicht den konventionellen Eindruck des Französischen und gehören auch nicht klanglich zusammen.

Unmittelbarkeit

Im Original gibt es viele direkte Befehle und Klagen, die in der wörtlichen Übersetzung zu ausgedehnt wiedergegeben werden. „Alles beunruhigt mich“ ist zwar klar, drückt aber nicht die Ungeduld und den fast flehenden Ton des Originals aus. So geht es auch mit dem Wort „schnell“, das den Vers abbremst.

Musikalische Übersetzung: Lösungen

Französische Metaphern: „âme“, „flamme“, und „transport“

Um den Sinn des Originals sinnvoll zu übertragen, habe ich einige Wörter geändert, damit sie die französischen Ideen für ein deutsches Publikum ähnlich ausdrücken. So wird aus „âme“ „Freund“, weil „Seele“ andere Konnotationen hat als „Geliebter“, und „transport“ wird zum

Verb „entzückt“. Die dichterische Freiheit habe ich aufgerufen, um das Metrum mithilfe des neuen Wortpaares „lieblich leis“ zu bestimmen. Die Alliterationen auf „l“ und die Assonanzen auf „i“ und ihre Diphthonge mit „e“ sind auch nicht unerwünscht, weil sie helfen, die vielen Assonanzen des Originals beizubehalten. (Auch im vorherigen Verspaar gewinnen wir die reichen Alliterationen auf „m“ und „f“, die denen auf „m“ und „a“ im Original entsprechen.)

Der Metapher „Flamme“ ließ ich stehen, weil ich sie im Kontext ausdrücken konnte: die Verben „Fühl“ und „entzückt“ betten sie in einen ganzen Satz ein, wobei „flamme“ im Original nur parenthetisch war, denn es brauchte keine weitere Erläuterung.

Unmittelbarkeit

Ich habe versucht, die Ideen der literalen Übersetzung in der musikalischen Übersetzung ähnlich auszudrücken, aber schneller. So habe ich das Wort „schnell“ weggelassen und die Idee „Alles beunruhigt mich“ in „Solch Unruh“ umgeformt, weil „Unruh“ „beunruhigt“ gleicht und „Solch“ der Idee von „Alles“. Dass diese Wörter ihre „-e“-Endungen verlieren hilft dabei, das Lesetempo der Verse zu beschleunigen.

Im Anschluss an die erste Strophe haben wir bereits erwähnt, wie sich das trochäische Metrum von Vers 21 von allen anderen Tetrametern unterscheidet. Diese metrische Merkwürdigkeit hilft dabei, die Ungeduld des lyrischen Ich musikalisch auszudrücken.

Fünfte Strophe

25	L'heure sonne, Je frissonne. Voici l'instant du retour.	Die Stunde schlägt, Ich zittere. Hier ist der Augenblick der [Rückkehr.	Die Stunde schlägt, Ich zittere. Jetzt kommt er jeden Augenblick.
	Moins sévère Dors, ma mère, Et laisse veiller l'Amour.	Weniger streng, Schlaf, meine Mutter, Und lass die Liebe wachen.	Sei nicht streng, Mutter, schlaf, und lass die Liebe heimlich wach.

Wörtliche Übersetzung: Probleme der Musikalität

Einfachheit der ersten Strophenhälfte

Obwohl weniger drängend als in der vierten Strophe, sind die Sätze am Anfang der fünften Strophe genau so unmittelbar und einfach ausgedrückt. Dass jeder Vers eigentlich ein selbständiger Satz ist (trotz des Kommas am Ende des ersten Verses), ist auch bemerkenswert, denn in den vorigen Strophen ging es oft um Nebensätze (wie „de ma flamme“ in der vierten Strophe, 23). Der wörtlichen Übersetzung gelingt es, die vollständigen Sätze nachzuahmen, aber es gelingt ihr nicht, die entsprechende Einfachheit zu bewahren.

Das letzte Wort: die Mutter gegen die Liebe

Die Mutter und die Liebe sind beide Themen des Gedichts und Adressaten der dialoghaften Monologe des lyrischen Ich. In der Interpretation haben wir erklärt, dass die Mutter das Gedicht einzuklammern scheint, weil sie sowohl am Anfang im Titel als auch – fast – am Ende erwähnt wird. Aber die Liebe hat, wie oben gesagt, wörtlich und thematisch das letzte Wort, weil die Energie des lyrischen Ich sich auf den Geliebten richtet und nicht auf die Mutter. Welches Thema sollte dann als letztes kommen und (um eine musikalische Metapher zu verwenden) nachhallen dürfen? Und wenn es die Liebe ist, wie kann man das Wort ans Ende stellen? Denn die wörtliche Übersetzung hatte ja gezeigt, dass „Liebe“ nicht so einfach wie „Amour“ als letztes Wort in den letzten Vers passt.

Einfachheit der ersten Strophenhälfte

Weil die wörtliche Übersetzung einige sehr passende Sätze ergeben hat, habe ich das erste Verspaar fast unverändert gelassen. Um die Unmittelbarkeit der Sätze besser auszudrücken, habe ich nur ein unnötiges „e“ aus „zittere“ entfernt. Außerdem habe ich kürzere Wörter im ersten Tetrameter gewählt, aber die Struktur der wörtlichen Übersetzung mehr oder weniger in Ruhe gelassen, (Doch statt des Genitivs habe ich einen Nebensatz mit „wo“ benutzt, um die Idee des Rückkehrs zu formulieren.)

Im Vers 27 wurde Ecos Doppelgegensatz von „foreignizing/domesticating“ und „modernizing/archaizing“ relevant. Ich habe versucht, so nah ans Zentrum der Skala zu bleiben wie möglich. Der Ausdruck „Jetzt kommt er jeden Augenblick“ übersetzt zufriedenstellend die Unmittelbarkeit des Originals und „Augenblick“ hat eine vorstellbare Konsonanz mit „wach“ im vers 30. Der Ausdruck klingt aber ziemlich modern, und ich habe durch eine Suche auf Google Books bestimmt, dass er auch im 19. Jahrhundert verwendet wurde. Natürlich ist die Google-Books-Methode nicht perfekt, um die zeitliche Angemessenheit eines Ausdrucks oder Wortes zu prüfen, aber das Wichtige für mich war, dass die Übersetzung dem Ton des Originals ähnelt, und Ecos Doppelgegensatz ist eine mögliche Maßnahme des Tons.

Das letzte Wort: die Mutter gegen die Liebe

Die vielen Befehle helfen dabei, die Wichtigkeit der Liebe hervorzuheben: das Ich erkennt die Bedrohung, die der Liebe durch die Mutter droht, erliegt dieser Bedrohung jedoch nicht. Jeder Vers der musikalischen Übersetzung enthält einen Befehl. „Sei nicht streng“ ist neu, denn im Original wurde diese Idee durch eine Apposition mit der Mutter („moins sévère“) ausgedrückt.

Wie wir schon vorher bei „de ma flamme“ der vierten Strophe gesehen haben, passt jedoch im Deutschen die direkte Rede oft besser zum Metrum und zu einer natürlichen Syntax.

Die Alliteration auf den sanften Klang „s“ ähnelt derjenigen auf „m“ im Original und klingt zudem wie ein Flüstern, was ein schönes und sinnvolles Klangbild hervorruft.

Zusammenfassung

Die meisten musikalischen Probleme in der Übersetzung von Desbordes-Valmore stammten davon, dass die französische Form viel in wenigen Worten ausdrückt, und dabei auch viele Klangspiele enthält. Um die Klangspiele in der musikalischen Übersetzung beizubehalten damit die Leser der Übersetzung ein gleiches Klangbild wie die Leser des Originals erleben, musste ich oft die individuellen Wörter oder wichtige Wortpaare umstellen. Dabei musste ich darauf achten, dass ich dem Sinn des Originals nah blieb. Ein Beispiel von solcher Umstellung ist der Ersatz des originalen Wortpaares „Amour“ und „cour“ in Versen 9 und 12 der zweiten Strophe mit dem Wortpaar „Dorf“ und „Hof“ in der musikalischen Übersetzung. Ohne den Sinn zu sehr zu verändern, gewann ich durch diesen Ersatz eine Konsonanz, die als Reimersatz diente. Dass diese Lösungen nicht dieselbe Methoden des Originals benutzten, ist nicht schlecht, denn sie ergeben eine ähnliche Musikalität (Klang, Ton, Sinn), was an Evans erinnert: wir finden unsere Lösungen durch einen Vergleich von Tätigkeit, statt durch einen Vergleich von Terminologie.

Andere musikalische Probleme, die ich durch Umstellung löste, waren die Unmittelbarkeit der französischen Befehle (wichtig für den Ton), Wiederholungen der syntaktischen Strukturen, und den Sinn der französischen Liebesmetaphern. Manchmal musste ich auch Wörter wegnehmen oder einführen um die Unmittelbarkeit auffälliger zu machen, oder eine Liebesmetapher besser zu erklären. Ich habe zum Beispiel das Bild der Flamme als die Liebe beibehalten, aber ich habe das Bild erklärt im nächsten Vers indem ich sagte, was die Flamme macht, wo im Original Desbordes-Valmore sagt einfach „de ma flamme“ und weiß, dass die Leser verstehen, was sie damit meint.

Wie in meiner Übersetzung des französischen Gedichts habe ich auch ein regelmäßiges aber flexibles Metrum eingeführt, und um den Effekt der Reime so weit wie möglich einzuarbeiten, erlaubte ich neben reinen Reimen auch unreime Reime, Assonanzen, und Konsonanzen am Ende der dreisilbigen und siebensilbigen Verspaare. „Haus“/„Schloss“ in der ersten Strophe ist ein Beispiel von Konsonanz (das „s“ am Ende) und „Stadt“ / „einfach“ in der zweiten Strophe ist ein Beispiel von Assonanz (das „a“). Weil ich ein mehr oder weniger regelmäßiges Metrum bestimmte, durfte ich auch durch ein ungewöhnliches trochäisches Metrum (in Gegensatz zu einem jambischen Metrum) die Unmittelbarkeit der Vers 21 ausdrücken.

Wie bei der französischen Übersetzung, hilft die Trennung der verschiedenen Probleme dabei, präzise Lösungen zu finden. Weil die Lösungen aber zeigen wie die Probleme miteinander verknüpfen, beibehaltet diese Methode aber auch die Gesamtheit der Musikalität.

Kommentar zu Karl Schwedhelms Übersetzungen von Desbordes-Valmore

Es gibt sehr wenige veröffentlichten Übersetzungen von den beiden Dichterinnen von Chézy und Desbordes-Valmore. Von Desbordes-Valmore gibt es ein schönes Büchlein von Karl Schwedhelm, der als Übersetzer versucht „zu dem besonderen Ausdruck der Marceline Desbordes die deutschen Entsprechungen ihrer Zeit, eine romantisch-impressionistische Formenwelt in Bild und Sprache aufzusuchen“ (6). Er achtet auf feine Unterschiede zwischen Wörtern, wie „coeur“ und „âme“, und „hat es als seine Aufgabe betrachtet, eine möglichst schlichte Form für einen Lied gewordenen « crève-cœur » [Leid – A.J.] zu finden“ (6). Seine Übersetzungen haben eine starke Musikalität, indem sie eine regelmäßige Struktur haben und sich reimen, und indem der Wortschatz sorgfältig gewählt ist, um klanglich und inhaltlich zusammengehörende Bilder zu zeichnen, die auch gut zur Struktur passen. Die Verschiedenheit zu meinen musikalischen Übersetzung ist aber, dass Schwedhelm, wie er in seiner Einführung erklärt hat, „die deutschen Entsprechungen“ zu Desbordes-Valmore gefunden hat, was heißt, dass die Inhalt seiner Übersetzungen oft anders ist als im Original. Manchmal verliert er dabei ein wichtiges Bild des Originals, wie in dieser letzten Strophe aus seiner Übersetzung von Desbordes-Valmores „Le premier amour,“ die er „Die erste Liebe“ nennt:

Elle a perdu son idole chérie :
Bonheur si doux a duré moins qu'un jour !
Elle n'est plus au printemps de sa vie,
Elle est encore à son premier amour.

Nun ist ihr süßes Glück dahin,
Sie durft es kosten, schmecken nicht:
Steht vor des Lebens wirrem Sinn
Am Tor noch und schon tief darin.

Der Ton des Leides wird genauso stark ausgedrückt in der Übersetzung wie im Original, aber die Übersetzung verliert das überraschende Bild „moins qu'un jour,“ wörtlich übersetzt „weniger als ein Tag,“ der einen viel stärkeren Eindruck von kurzer, erster Liebe macht als „Sie durft es kosten, schmecken nicht,“ der dieselbe Idee auf indirektem Weg ausdrückt. Wir könnten sagen,

nach meinen Kommentaren, dass die musikalische Übersetzung die Unmittelbarkeit des Originalen verloren hat.

Was Schwedhelm an Unmittelbarkeit in diesem Bild verloren hat bekommt er zurück im nächsten Verspaar: „Steht vor des Lebens wirrem Sinn / Am Tor noch und schon tief darin“ ergibt ein kraftvolles Bild und Gefühl, vom Reim gestärkt. Dass der Reim anders ist als im Original (statt ABAB, AABB) ist ein Zeichen davon, dass Schwedhelm andere Ziele als ich hatte bei der Übersetzung, und dass er die Musikalität des Originals nach anderen Kriterien kapiert hat. Im Nachwort des Buches, von Bernhard Albers geschrieben, sagt dieser, dass Schwedhelm „der hohen Musikalität und Schlichtheit der Originaldichtung noch immer am Nächsten kommt“, wozu er zwei andere Übersetzungen von einem Gedicht von Desbordes-Valmore bietet als Beweis. Ich gebe die erste Strophe von diesen Übersetzungen zusammen mit dem Original hier wieder, damit die Leser für sich sehen können, ob sie dazu stimmen.

Original

Karl Schwedhelm (1997)

MA CHAMBRE

MEIN ZIMMER

Ma demeure est haute,
Donnant sur les cieux ;
La lune en est l'hôte
pâle et sérieux.
En bas que l'on sonne,
Qu'importe aujourd'hui ?
Ce n'est plus personne,
Quand ce n'est pas lui !

Mein Blick vom Fenster faßt
Den Himmel täglich neu:
Der Mond, des Himmels Gast,
Bleich, ernst, getreu...
Ach, drunten hört ich Schritte –
Wer läutet, wer?
Das Herz formt stumme Bitte:
Wenn ers doch wär!

Stefan Zweig (1927)

MEIN ZIMMER

Mein Zimmer liegt fest
Schon im Wolkenbereich;
Der Mond ist sein Gast,
Immer ernst, immer bleich.
Mag's drunter nur läuten!
Denn was es auch ist,
Hat nichts zu bedeuten,
Da du es nicht bist!

Kay Borowsky (1988)

MEIN ZIMMER

Ich wohne hoch oben,
in den Wolken fast;
Der Mond, bleich und ernst,
Er ist mein Gast.
Und klingelt es unten,
was kümmert's mich?
Mag niemand mehr sehn,
seh ich nicht dich.

Alle drei Übersetzungen ergeben einen ähnlichen Sinn, aber meiner Meinung nach, kommt Borowskys Übersetzung am nächsten zu einer musikalischen Übersetzung. Borowsky kapiert am besten den kurzen Rhythmus der französischen Verse; keine lange Wörter wie „Wolkenbereich“ in Zweigs Übersetzung und keine künstlichen Formulierungen wie „des Himmels Gast“ (außer vielleicht die Verkürzung „Mag“ für „Ich mag“ im Vers 7) verhindern das schnelle Lesetempo. Sie ist aber die einzige Übersetzerin, die nur einen Reim beibehaltet; alle andere Übersetzer reimen ABAB wie im Original, während Borowsky nur den B-Reim reproduziert. Dass ihre Übersetzung den Rhythmus am erfolgreichsten wiedergibt zeigt aber, wie kompliziert die Übersetzung von Musikalität werden kann: denn die Übersetzer, die Musikalität als Hauptfunktion der Übersetzung wählen, müssen auf die Gesamtheit der musikalischen Charakteristika achten und manipulieren bis die neue Musik ihrem Ohr und Auge – und, wenn sie so wählen, einer objectiven Theorie der poetischen Musikalität – am besten entspricht.

Conclusion

Balancing the Elements of Musicality

Through my study of musicality from its many possible angles – auditory elements, visual elements, structure, and content – I hope I have shown that it is not merely the sound of a poem that contributes to its musicality. Perhaps it is better to say that the sound of a poem is created in conjunction with its other elements, and that no single element of a poem should be emphasized in the reading or in the translation. Avoiding overemphasis of one musical element is the most difficult part of carrying out a musical translation, and my desire to translate sound along with sense, although much less dramatic than the onomatopoeic phonemic translation of Lefevere (see my discussion, page 7), could be described as equally utopian. I emphasize sound over sense and structure, partially based on a Romantic understanding of musicality. My interpretation determines rhythm and rhyme, and to a lesser extent alliteration and assonance, to be the most important musical elements of the two poems I translate. I relegate the role of translating semantic meaning more precisely to the Literal Translations, thereby losing the musical pattern of the words’ “literary history” so cherished by Eliot (Adames 132). Nevertheless, I attempt to keep the elements of musicality in balance, including the sense expressed by the semantic meaning of the words. Ideally, I would have been able to better analyze the position of musical elements relative to each other, one of my initial goals. As it was, I took subjectivity and emotional feeling as essential characteristics of both Romantic poetry and my translations. Intuition took the place of analysis in determining the relationships between musical elements of a poem, highlighting the difficulty of successfully achieving a dually creative and analytical project: analysis can kill intuition and creativity if applied too harshly. Eliot, with his conclusion

that “the soul’s individual music” is more necessary for writing good verse than knowledge of any prosodic system, would no doubt agree (Adames 137).

Guidelines for Musical Translation

What, then, can we deduce for general use from my empirical, intuitive translations of Romantic poetry? Most importantly, we can identify a number of common qualities of poetic musicality and some ideas from previous researchers that can serve as guidelines, or as the beginnings of a theoretical framework. In response to the question “**What is poetic musicality?**” we can respond:

Sound: assonance, alliteration, consonance, diminution, onomatopoeia, chiasmus... (soundplay)

also intonation, pitch

Structure/Form: stanza form, type of line, rhythm, meter, repetition...

Sense: semantic meaning as it interacts with sound and on its own (as meaning that can be

paraphrased in translation, even with different words or sounds)

the overtones of meaning that intonation and pitch lend

musical metaphors – including “overtones of meaning,” as well as metaphors within a

poem (“the music of the cosmos”) and related musical imagery (a violin as the main

image of a poem, for example – the well-known “les sanglots longs des violons de

l’automne” of Verlaine)

As for theory, Hollander is right on in many of his conclusions, namely that meaning seems to be closely related to the “effects of a poem” on a reader, including its emotional effects (232).

Margery Evans in her work on Baudelaire and Wagner suggests that studying effect can avoid

many of the problems of analogy, reinforcing Hollander's exhortation to adapt terminology to specific poems and not to try to apply musical analogies without discrimination. Eco relates effect to function, saying that "a good translation must generate the same effect aimed at by the original" (so essentially, function refers to the desired effect on a reader) (44-45). Hollander insists on developing a more objective descriptive system of scansion that tries to present "schematically the whole "musical" structure of a poem" (238-239), a goal that could perhaps utilize our diagram above, yet emotion and intuition remain key: he claims that "[i]t is obvious that a sensitive knowledge of cultural and literary history, and a loving one of poetry, would have to maintain the sanity and utility of such a system" (244). These theorists value subjectivity on an equal level with objectivity in their work with musicality, translation, and poetry, even as they work to develop more objective methods less prone to being skewed by impressionism. Just as it is important to maintain a balance between different musical elements in a translation, it is important to balance the subjective, creative qualities of a translation with the objective, analytical qualities of interpretation and analysis.

A good musical translation, then, is based on asking these questions: What is the musicality of this poem, and how does it relate to the musicality of other poems? How can I describe the musicality of this poem in terms of its effects and its functions, without using distorting or unfounded metaphors? If I emphasize one musical quality, will it achieve the effect I desire and at what cost? Naturally many other questions can enter the debate to refine the interpretation, and the interpretation will lead to identifying specific musical qualities (whether by analogy or by effect) and their interactions, creating the schema that Hollander refers to. Last but not least, the translator must create a translation, trusting and valuing personal intuition. The translator who proceeds in this way rejects, along with Hollander, the idea that the "workings of verse must

remain...rather like a kind of magic” and instead encounters the elements of poetic musicality, both subjective and objective, with open eyes (241).

Suggestions for Further Research

My project has been limited to a literary perspective, by which I mean a translation process that focuses on the traditional acts of interpretation and puzzle-work, that is, intuitive trial-and-error work. I think that a literary perspective is important because many poets, Helmina and Desbordes-Valmore likely among them, work intuitively. They may have a theory of poetry in mind, but certainly not in the same way as critics, and this split between creativity and criticism created most of the challenges I faced in writing this thesis. For creative and for critical work, I needed to focus on different objectives, and what worked excellently in writing a pleasing translation (intuition, spontaneity) did not translate well into the painstaking analysis of criticism. For me, the human element was important above all. This being said, many important questions about the musicality of poetry remain that could be better studied through other methods. The question of performance, for example, seems to require a linguistic analysis (ideally involving many actual performances), and Reuven Tsur’s book *Toward a Theory of Cognitive Poetics* is a good foundation text for such a study. The question of whether one could write a computer program that would translate poetry (or prose) musically is an interesting one, but I would tend to guess that translation work of this complexity is beyond the capacity of the current computer.

Future studies constrained to a literary perspective, as mine has been, might explore the relationship between different kinds of musicality (here I have focused on Romantic poetry; a further study might consider both Romantic and Symbolist poetry, or perhaps contrast medieval

and contemporary poetry) or compare musicality among more languages. Non-traditional music (such as atonal or synthesized) is equally pertinent to such a study. Reviewers have suggested that my project would benefit from a study of more poems, even within the Romantic era. All of these suggestions go back to Susan Bassnett's emphasis on the need for non-empirical studies of translation, and point to the very difficulty of defining such a project.

In general, a musicopoetic dictionary, defining the differences between such terms as "melody," "dissonance," "rhythm" and so on as used in music and in poetry, would be an excellent addition to the field. Ideally, both musicians and poets (as well as linguistics, cognitive scientists, and others with relevant expertise) would collaborate to ensure balance and validity.

I hope to have shown by my study that the study of musicality in poetry is a rewarding one, and that the many complex facets of its being should encourage, not discourage, further inquiry. The effort to translate musically is a worthwhile contribution to the increasingly complex and precise study of translation, especially in a world where we are ever more interconnected with other cultures who express themselves differently, and whose ways of expression we wish to experience with as little distortion as possible. Musical translations are one way that we, like generations of musicians, poets, listeners and readers, can continue taking interest in each other's fields and appreciating the two arts, both alone and together.

Works Cited

- Adames, John. "Eliot's *Ars Musica Poetica*: Sources in French Symbolism." *T.S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. Ed. John Xiros Cooper. Border Crossings 7 (U of Rochester). Series Ed. Daniel Albright. New York: Garland Publishing, Inc., 2000. 129-146. Print.
- Aquien, Michèle. *La versification appliquée aux textes*. Paris : Editions Nathan, 1993.
- Banks, David. "Reading Aloud and Composing: Two Ways of Hearing a Poem." *T.S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. Ed. John Xiros Cooper. Border Crossings 7 (U of Rochester). Series Ed. Daniel Albright. New York: Garland Publishing, Inc., 2000. 245-266. Print.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 2002.
- Baumgartner, Karin. "Wanderer between the Worlds, Wanderer between the Words: Crossing Borders as Aesthetic Approach in the Works of Helmina von Chézy (1783-1856)." *Schwellenüberschreitungen: Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780-1918*. Eds. Caroline Bland and Elisa Müller-Adams. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007. 209-226. Print.
- Bishop, Michael. *Nineteenth-Century French Poetry*. New York: Twayne Publishers, 1993.
- Burke, Kenneth. "On Musicality in Verse." *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. New York: Vintage Books, 1957. 296-304. Print.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta. *Französische Dichterinnen: Studien zur Erweiterung des Lyrikkanons*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997.
- Délot, Alain. *La poésie lyrique française du Moyen-Age aux Symbolistes*. Vincennes : Mots magiques, 2011.
- Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Trans. Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Engelhardt, Dietrich von. "Romanticism in Germany." *Romanticism in National Context*. Eds. Roy Porter and Mikuláš Teich. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 109-133. Print.
- Engler, Winfried. "Die romantische Lyrik." In Janik, Dieter, ed. *Die französische Lyrik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Evans, Margery A. "Musicality." *Baudelaire and Intertextuality: Poetry at the Crossroads*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 121-138. Print.

- Friedrich, Paul. *Music in Russian Poetry*. Middlebury Studies in Russian Language and Literature, Vol. 10. Ed. Thomas R. Beyer, Jr. New York: Peter Lang, 1998.
- Guégan, Bertrand, ed. *Poésies complètes de Marceline Desbordes-Valmore*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Hollander, John. "The Music of Poetry." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15.2 (1956): 232-244.
- Jean-Luc. "Notions de versification française. Première partie : le vers." *Etudes littéraires*. Web. n.d. 24 Mar. 2013. <<http://www.etudes-litteraires.com/versification.php#syllabes>>
- Kaiser, Gerhard. *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2010.
- Kay, Sarah, Terence Cave, and Malcolm Bowie. *A Short History of French Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Lamblin, Pierre-Jacques. Liner Notes. *Les compositeurs de Marceline Desbordes-Valmore*. CD. Sigean : Solstice, 2009.
- Lefevere, André. *Translating Poetry: Some Strategies and a Blueprint*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- Longyear, Rey M. *Nineteenth-century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1988. Print.
- Martinon, Ph. et R. Lacroix de l'Isle. *Dictionnaire des rimes françaises*. Paris: Librairie Larousse, 1962.
- Masset, Françoise. „A la recherche des compositeurs de Marceline.“ Liner Notes. *Les compositeurs de Marceline Desbordes-Valmore*. CD. Sigean : Solstice, 2009.
- Peyre, Henri. *What is Romanticism?* Transl. Roda Roberts. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1977.
- Schwedhelm, Karl, transl. *Die erste Liebe / Le premier amour : ausgewählte Gedichte*. Gesammelte Werke, Bd. 5. Eds. Reinhard Kiefer and Bernhard Albers. Aachen: Rimbaud, 1997.
- Scott, Clive. *The Poetics of French Verse : Studies in Reading*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Shaw, Mary Lewis. *The Cambridge Introduction to French Poetry*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Tsur, Reuven. *Toward a theory of cognitive poetics*. Brighton: Sussex Academic Press, 2008.

Von Chézy, Helmina. *Neue auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*. Zürich: Joseph Engelmann, 1817.

Von Chézy, Wilhelm. *Helmina und ihre Söhne*. 1. Bändchen. Schaffhausen: Verlag der Fr. Hurt'schen Buchhandlung, 1863. 104. *Google Book Search*. 3 Mar. 2013. Web.